Будущее
АРХИТЕКТУРЫ

ФРАНК Л. РАЙТ

Франк Ллойд Райт

ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТ

БУДУЩЕЕ АРХИТЕКТУРЫ

Перевод с английского и примечания
арх. А. Ф. ГОЛЬДШТЕЙНА

Под редакцией
почетного члена Академии строительства и архитектуры СССР,
доктора архитектуры
А. И. ГЕГЕЛЛО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ, АРХИТЕКТУРЕ
И СТРОИТЕЛЬНЫМ МАТЕРИАЛАМ
Москва—1960

Frank Lloyd Wright

THE FUTURE OF ARCHITECTURE

Horizon Press
New York

Книга представляет собою собрание статей, лекций и выступлений американского архитектора Райта — одного из крупнейших современных практиков и теоретиков архитектуры за рубежом. В ней Райт излагает свои взгляды по многим вопросам теории архитектуры и приводит примеры из своего личного опыта.

Автор уделяет большое внимание таким важным проблемам архитектурного творчества, как роль архитектуры в жизни общества, органичное единство техники и искусства в архитектуре, новаторство и традиции, связь архитектора со строительной практикой, соответствие сооружения целям, средствам и условиям его строительства, проблема расселения и т. п.

Книга иллюстрирована фотоснимками и чертежами построек Райта. Во вступительной статье излагаются данные его творческой биографии и дается характеристика его творческих взглядов.

Архитектор Райт

Социалистический архитектурный стиль, над созданием которого работают советские архитекторы, должен воплощать в себе все лучшее, накопленное архитектурной мыслью человечества.

В архитектуре определенной эпохи и определенного общественного строя могут быть некоторые объективные качества, которые сохраняют свою жизненность и ценность для последующих эпох или при другом общественном строе (если, разумеется, рассматривать их не как догму, а как относительные достижения определенной стадии развития архитектуры). В современной архитектуре капиталистических стран советскому архитектору надо уметь находить то, что представляет интерес в данный момент и может быть нами использовано.

Современная строительная техника, которой мы сегодня успешно овладеваем, внесла серьезные коррективы в установленные тысячелетним развитием всей мировой архитектуры привычные каноны красоты архитектурного произведения. Если прежде большой вес, тяжесть сооружения, массивы стен, маленькие проемы вызывали зрительное ощущение прочности, монументальности, силы, величия, то сегодня минимальный вес сооружения, а следовательно, его зрительная легкость являются одним из основных достоинств хорошей современной архитектуры. Если строгая симметрия здания раньше предпочиталась асимметрии, то сегодня ей часто противопоставляется свободное решение, более соответствующее требованиям функционального процесса и особенностям участка. Если в прошлом здания украшались лепкой, резьбой и разного рода орнаментацией, являвшейся органичной для эпохи ручного труда, то теперь предпочтение отдается формам, свидетельствующим о том, что они являются продукцией машинного производства.

Такая перестройка в области эстетических суждений облегчается и ускоряется при ознакомлении с уже существующими у нас и за рубежом образцами новой архитектуры, основывающейся на современной строительной технике.

Отказываясь от всего неприемлемого для нас в зарубежной архитектуре, мы должны видеть в ней рациональные и относительно прогрессив-

ные стороны. Только тот, кто смотрит на архитектуру как на картинку, видит в тех или иных образцах современной архитектуры за рубежом лишь новый «стиль архитектурной обработки». Нужно же видеть новый подход к проектированию, который у передовых современных архитекторов выражается в том, что они обращаются не к преходящим канонам, а к основополагающим принципам архитектуры, стремятся, отбросив потерявшие смысл шаблоны, анализировать реальные условия эксплуатации здания, изучать новые конструкции и лучшие современные методы строительства, широко использовать разнообразные строительные материалы, как новые, так и старые.

Подлинно современный архитектор принимает и совершенствует возникающие при этом новые формы, отбрасывая условные ограничения устаревших форм; он смотрит на машину, как на современное орудие труда, увеличивающее его архитектурные возможности. Красоту архитектуры он черпает не из пожелтевших увражей, а из реальной жизни — из функционального назначения здания, из материалов и конструкций, из методов строительства, из условий местности, из эстетических идеалов своего народа.

Изучая архитектуру капиталистических стран, необходимо учитывать, что она очень неоднородна по характеру. Здесь положительное, прогрессивное переплетается с отрицательным и прямо реакционным, отражающим сущность общества, породившего эту архитектуру. В этом смысле характерно чрезвычайно противоречивое творчество Райта, который был одним из наиболее выдающихся современных архитекторов и одним из первых по времени деятелей движения за «новую архитектуру».

Роль Райта в формировании и развитии современной зарубежной архитектуры весьма значительна. С конца прошлого века вплоть до настоящего времени его творчество, так же как и его теоретические взгляды и высказывания, оказывали на эту архитектуру большое влияние. Особенно возросло творческое влияние Райта после второй мировой войны, когда стремление к проповедуемой им «органичной архитектуре» получает все большее распространение.

С другой стороны, творчество самого Райта во многих его произведениях расходится с его теоретической программой.

Эта творческая непоследовательность Райта — в значительной степени следствие того, что в современном капиталистическом мире во многих случаях прогрессивно настроенные люди, в силу объективных условий капитализма, не могут преодолеть известной ограниченности.

* * *

Франк Ллойд Райт родился в 1869 г. в Ричланд-Сентер, штат Висконсин, США. Его дед был фермером и проповедником, мать — сельской учительницей, отец — священником и музыкантом. Семья нуждалась, и Райту рано пришлось начать зарабатывать себе на жизнь: с 11-летнего

возраста он работает на ферме своего дяди, в 14 лет уже выполняя работу взрослого.

Райт учился в инженерной школе Висконсинского университета, совмещая ученье с работой в проектном бюро и на стройке. За три месяца до окончания он оставил университет, частично из-за постоянной нужды, частично из-за того, что не мог примириться с господствовавшим там формализмом обучения. Всю жизнь потом он отрицательно относился ко всякому «школьному» образованию вообще, и особенно к схоластическому архитектурному образованию, оторванному от практики строительства и от реальных требований жизни.

Переехав в 1887 г. в Чикаго, Райт начал работать у архитектора Силсби, который, следуя вкусам заказчиков, проектировал в модных эклектических «стилях», — но затем перешел к Салливену, искавшему новых путей в архитектуре, и вскоре стал его ближайшим помощником.

Райт сформировался как архитектор в атмосфере новаторских исканий Чикагской школы, стремившейся найти в архитектуре ответ на новые условия строительства, и это не могло не повлиять на него. Большое влияние на него оказали также народная американская архитектура XIX в. и традиционная японская архитектура, а в философских и архитектурно-теоретических взглядах — его учитель Салливен.

Он рано понял, что правдивость, простота и естественность, целостность и обоснованность, соответствие реальным условиям современности — это и есть именно то, чего нехватало современной ему эклектической архитектуре. Основываясь на достижениях своих предшественников и современников, он выработал свои принципы органичной архитектуры, которые заключаются главным образом в том, что здание должно органично «вырастать» из условий, целей и средств его строительства.

Предшественниками Райта в новаторских исканиях были Лабруст (1801—1875), Виолле ле Дюк (1814—1879) и некоторые другие архитекторы и инженеры в Европе, Салливен (1856—1924) и другие в Америке.

Начав самостоятельную работу в 1893 г., Райт продолжал начатое ими дело, несмотря на то, что в это время в архитектуре США снова восторжествовала реакция академического псевдоклассицизма и эклектики и новаторская деятельность Чикагской школы прекратилась.

В этот первый период своей самостоятельной творческой и строительной деятельности (1893—1909 гг.) Райт строил преимущественно загородные одноквартирные дома на севере США, стремясь в своей творческой практике к рациональности, естественности и простоте архитектурных решений. Постройка почти каждого из этих «домов прерий» была вызовом архитектурному консерватизму и шагом вперед по пути создания архитектуры, естественной для конкретных социальных, природных и технических условий и для конкретного типа зданий. Одновременно Райт работал над теоретическими основами «новой архитектуры».

Несмотря на непонимание его творчества и противодействие со стороны официальных кругов в США и основной массы заказчиков, архитек-

торов и строителей, Райт строил много, проводя в жизнь свои принципы. К 1909 г. он построил свыше ста домов. После 1900 г. он был уже известным архитектором в Америке, хотя ощутимого влияния на архитектуру США в то время не оказывал.

В 1909 г. Райт уезжает в Европу, где посещает Англию, Германию, Австрию, Италию, Грецию. В Берлине в 1910 г. устраивается выставка его работ и издается богато иллюстрированная монография о его творчестве. Как свидетельствуют Миес ван дер Роэ, Гропиус, Ауд, Мендельсон, Райт оказал на них большое влияние. Новаторские стремления Райта повлияли также на формирование взглядов некоторых советских архитекторов.

Однако все это не значит, что Райт единственный основатель «нового движения» в архитектуре (хотя следует отметить, что, вопреки фактам, Райт постоянно пытался представить органичную архитектуру как результат его единоличной борьбы с эклектикой и псевдо-классикой).

Творчество Райта стало известно в Европе только в 1910—1911 гг. Но в это время уже были построены: здание фондовой биржи в Амстердаме (1903, Берлаге), жилой дом на ул. Франклина в Париже (1903, Перре), здание почтамта в Вене (1908, Вагнер), корпус турбинного зала АЭГ (1909, Беренс), дом Штейнера в Вене (1910, Лоос), обувная фабрика Гропиуса (1911), жилой поселок для рабочих в Голландии (1911, Ауд); были разработаны программа сборного домостроения Гропиуса, проект Индустриального города Т. Гарнье, проект сборного железобетонного «дома Ино» Ле Корбюзье.

Райт долгие годы работал в условиях известной изоляции, что усугубило его индивидуализм. Он всячески старался подчеркнуть свои особенности, свое отличие от других современных архитекторов, особенно от деятелей так называемого «международного стиля» (функционализма, рационализма). Действительно, направленность творчества Райта несколько иная, чем у таких архитекторов, как Лоос, Корбюзье, Гропиус, Миес ван дер Роэ. Они в процессе создания конкретного архитектурного образа выделяют существенное, типичное в условиях и целях строительства, Райт же ориентируется на неповторимое, своеобразное. У них — больше рационализма, у него — романтизма и лирики. У них — общее, у него — индивидуальное. У них — строгость и сдержанность, у него — буйная фантазия, неиссякаемая изобретательность, делающая его произведения беспрецедентными и неповторимыми. У них — определенная аскетичность, сухость и геометризм, у него — богатство формы, прихотливая пластика, упорные эксперименты с модернистским орнаментом.

В 1911 г. Райт возвращается в США. Его творчество 1911—1925 гг. отличается от более раннего периода. Нет уже больше «стиля прерий». Райт уходит в негативную романтику, фантастику на экзотические темы, творческий индивидуализм. В его постройках этих лет — громоздкие фантастические формы, вызывающие неопределенные представления об архитектуре какой-то неведомой древней эпохи, но никак не об архитектуре

современности и будущего. В композициях тяжелых масс, декорированных геометрическим орнаментом, и в ряде деталей сказываются влияния архитектуры и искусства доколумбовой Америки.

В 1915 г. Райт был приглашен в Японию, где пробыл более трех лет, строя Империал-отель в Токио.

Переживая определенный кризис художественных исканий, Райт в то же время оставался новатором в области инженерно-технических вопросов архитектуры. На строительстве Империал-отеля он смело вводит оригинальные антисейсмические решения, благодаря которым это здание устояло при землетрясениях. В 1920—1925 гг. на строительстве домов в Калифорнии он применяет разработанную им конструкцию стен из бетонных блоков. В это же время он разрабатывает проект небоскреба с внутренними опорами, консольными перекрытиями и ненесущими наружными стенами.

1920—1933 гг. были трудными для Райта. В начале 20-х годов на него обрушились тяжелые испытания в личной жизни. Семейные драмы совпали с финансовым банкротством. Ему пришлось оставить свою ферму, Тейлизин, которая была заложена; пресса травила его; пришлось ему, запутавшись в бракоразводных и финансовых делах, побывать и в тюрьме.

На фоне тяжелых условий жизни этого периода светлым пятном явилось признание Райта за пределами Америки. Его творческие высказывания и сообщения о его практической деятельности публиковались во многих странах мира, академии избирали его своим почетным членом, крупные архитекторы считали себя его учениками. Но в то же время у себя на родине «величайший архитектор мира», как его теперь называют в Америке, за двадцать лет — с 1915 до 1936 г. — построил всего около десятка домов-особняков. Годами он был, по существу, безработным.

Вследствие того, что Райт, не имея заказов, почти совсем отошел от архитектурной практики, его начали считать «старым мастером», представителем «пройденного этапа».

Для Райта работы не было и во время экономического кризиса 1929—1932 гг., и когда кризис уже миновал. Ему пришлось зарабатывать чтением лекций и устройством выставок своих прошлых работ. Он решил заняться учебно-педагогической деятельностью и в 1932 г. организовал при своей мастерской своеобразную архитектурную школу — так называемое «Тейлизинское товарищество».

С 1936 г. Райт снова развивает активную творческую деятельность. Это было время начала перелома в развитии современной архитектуры за рубежом. Нигилистическая архитектура голого рационализма 20-х годов вызывала неудовлетворение. Передовые архитекторы Запада начинают искать путей «гуманизации» архитектуры, стараются сделать ее более человечной и выразительной. В связи с этим возрастала и популярность Райта. Выйдя из начавшегося у него в 1909 г. творческого кризиса, который привел его к формально-эстетским исканиям на почве увлечения древней архитектурой Америки, Райт, отвергая косные традиции акаде-

мизма, выдвигал требование полноценного решения художественной стороны архитектуры на основе органичного единства в ней всех материальных и духовных требований. Несмотря на характерные для всего творчества Райта срывы и неудачи, в своих лучших произведениях этого второго периода, начавшегося с середины 30-х годов, он, по словам своих сторонников, сумел совместить в архитектуре рационализм с поэзией. В результате новые постройки Райта были встречены с восторгом.

Но безудержное захваливание не пошло на пользу Райту: он все больше и больше проникается убеждением в собственной непогрешимости, его работы порой отрываются от жизни, становятся эксцентричными. Особенно эта тенденция в его творчестве давала себя знать в последние годы.

Судя по многочисленным высказываниям Райта, он считал, что архитектор должен служить народу. Но в условиях современной Америки судьба его сложилась иначе: он стал «модным архитектором», его популярность использовалась финансовыми магнатами в целях рекламы. Стремление Райта строить дешевые дома для рядовой американской семьи не могло осуществиться — и он строил роскошные виллы для миллионеров.

Несмотря на свою популярность, Райт не нажил себе большого состояния.

Несмотря на почести, которые в последнее время оказывали ему в Америке, он до конца своей жизни (Райт умер в 1959 г. в возрасте почти 90 лет) не занимал никакого официального положения, принципиально оставаясь «протестующим одиночкой».

* * *

Социально-политические и философские взгляды Райта не менее противоречивы, чем его творчество. Он считал себя сторонником капитализма и американской «демократии», но в то же время гневно, с подкупающей искренностью критиковал существующее положение в США и бичевал естественные для капитализма и неустранимые при нем пороки жизни своего общества.

«Неорганичные наши экономическая система, — писал он, — социальная система, наши искусства, наша религия, наша политика — абсурдны. Фактическое положение вещей у нас держится на силе. Наше благоденствие — фальшь».

«Если прибыль делается движущим мотивом цивилизации, последняя не будет иметь облагораживающей основы».

Связывая эту критику с архитектурой, Райт продолжает: «Я знаю, что мы не можем иметь большой архитектуры, пока она создается только для собственника» [1].

В 1937 г. Райт посетил Советский Союз. Созидательный труд советского народа и те преобразования, которые осуществились в нашей стране после

[1] Frank Lloyd Wright, On architecture; selected writings, ed. by F. Gutheim, New York, 1941, p. 170, 237, 164.

Великой Октябрьской социалистической революции, произвели на него огромное впечатление.

С трибуны I съезда советских архитекторов он говорил:

«Я уношу с собой из СССР впечатления громадных достижений и величайшую — какую я когда-либо питал — надежду для человечества и будущей жизни на земле» [1].

Вернувшись в Америку, Райт писал:

«Русский дух! В мире сегодня нет ничего подобного этому духу. Я чувствовал его в воздухе; видел в здоровой мужественности мужчин и женственности женщин; в новом отношении к труду; в радостных, открытых выражениях лиц рабочих и работниц. Свобода уже вызвала бессознательную гордость в их поведении. Особенно это относится к женщинам. Я не мог не почувствовать, какую мать эта новая Россия будет иметь».

«Я смотрю на СССР как на героическое стремление установить более честные человеческие взаимоотношения в социальном строе, чем существовали раньше. Его героизм и преданность своему делу, а также его стремления, глубоко меня трогают. Россия — это великая надежда» [2].

Однако все эти высказывания Райта не должны привести к его переоценке с нашей стороны. Райт с большой симпатией относился к советскому народу, но не принимал, вернее — не понимал коммунистической идеологии. Райт выступал с критикой существующих капиталистических порядков и призывал к установлению новых, более справедливых общественных отношений, но это — индивидуалистический протест мелкого буржуа против превращения человека в обезличенный придаток капиталистической машины. Идеал Райта — свобода вообще, абсолютная свобода личности, и демократия для него — такое общественное устройство, при котором была бы осуществлена такая свобода. В этой проповеди «индивидуальной свободы» сказываются мелкобуржуазная ограниченность и полуанархический индивидуализм Райта, не понимающего, что жить в обществе и быть «свободным» от общества нельзя.

Райт гневно критиковал «демократию», которая осуществлена в США, «американский образ жизни» и всю капиталистическую культуру. В то же время он называл себя сторонником капитализма, но не такого, какой существует в действительности, а того, который, по его мнению, должен быть — несбыточного капитализма без капиталистов, без капитала и без эксплуатации человека человеком. Несмотря на свою относительную прогрессивность, Райт всегда оставался для нас представителем буржуазной культуры; несмотря на свою резкую критику капиталистических порядков, он объективно становился их защитником, вольно или невольно примыкая к проповедникам «народного капитализма».

«...Трагично, что человек большого дарования, как Райт, льет воду

[1] Архитектура СССР, 1937, VII—VIII, № 7—8, стр. 50.
[2] On architecture, p. 225, 171.

не на ту мельницу, что нужно... Он не обращается к рабочим нашей страны, к рабочему движению, которое должно осуществить подлинную демократию», — пишет американский критик в рецензии на одну из его книг [1].

Классовая ограниченность Райта проявляется и в его рассуждениях об «улучшении» капитализма, и в его стремлениях обосновать социальный мир, достичь свободы человека с помощью машины. В своем понимании социальных вопросов Райт был непоследовательным. В нем сильно сказывались либеральные мелкобуржуазные иллюзии. Единственно научный, классовый подход к общественным явлениям навсегда остался ему чуждым.

* * *

Райт был человеком кипучей творческой энергии. По его проектам и под его надзором было построено свыше 700 зданий, не считая нескольких сот неосуществленных проектов. При этом произведения Райта отличаются удивительным разнообразием. У него каждая новая постройка, каждый новый проект — это новый эксперимент в поисках дальнейших путей развития архитектуры. Не все его произведения равноценны. Одни покоряют своей простотой, свежестью и четкостью решений, другие говорят только об эксцентричности автора и капризе богатого заказчика.

Первый период творчества Райта, 1887—1934 гг., включает следующие фазы: работа у Салливена (1887—1893), «дома прерий» (1893—1909), творческий кризис (1910—1925), спад творческой активности (1925—1934).

В 1893—1909 гг. Райт строил очень много. Из его «домов прерий» этого времени можно назвать дом Уилитс (1902) и дом Роби (1909). Широко известно здание управления компании Ларкин (1904—1905).

Дом Уилитс (см. рис. 15) — первый из значительных «домов прерий» Райта. Здесь чувствуется влияние японской архитектуры, которую Райт расценивал очень высоко. Крыши — четкой формы, с сильными выносами карнизов, затеняющих горизонтальные ленты окон. Стены фахверковые, оштукатуренные, отделаны деревом снаружи и внутри. Удлиненные крылья здания с раскрытыми на три стороны помещениями способствуют тесной связи дома с садом.

Дом Роби (см. рис. 16 и 17) — последний из значительных «домов прерий». В нем уже проявляются определенные черты, которые были затем положены в основу «международного стиля»: асимметричность, четкие прямоугольные объемы, гладкие плоскости, многоплановость, горизонтальность, консоли, метрический ритм, ленточные окна, отсутствие орнамента, «свободный план».

Здание Ларкин (см. рис. 8 и 9) представляет собою замкнутое кирпичное сооружение — строгий кубический объем с внутренним залом, окруженным четырьмя ярусами галерей. Эта постройка произвела большое

[1] «Magazine of Art», 1946, XII, vol. 49, № 8, p. 385—386.

впечатление на европейских архитекторов, в частности на Берлаге, который называл Райта «мастером, не имеющим себе равных в Европе».

Из периода 1910—1925 гг. наиболее известен Империал-отель в Токио (1916—1920, см. рис. 51 и 52). Лучшей постройкой Райта этого времени следует считать, по-видимому, дом Миллард в Калифорнии (1923, см. рис. 18). В нем Райт применил свою конструкцию двуслойной стены из мелких бетонных блоков. Постройка трехэтажная, компактная, расположена в лощине. Здесь простыми средствами при стандартизации элементов и без применения дорогих материалов создано сооружение большой художественной выразительности.

Второй период творчества Райта начинается с 1934 г. Первое его десятилетие характеризуется стремлением архитектора решать насущные проблемы жизни: он усиленно занимается разработкой типа жилья для рядовой американской семьи. Но в послевоенное время Райт все больше уходит в область отвлеченной фантазии. Невольно приходится констатировать, что известный отрыв его творчества от реальной жизни совпадает с изменениями в политической обстановке и усилением реакции в США.

Из довоенных построек Райта наиболее известны: дом Кауфмана «Водопад» (1936), здание управления компании Джонсон (1936—1937), дом Джэкобса № 1 (1937) и дом в Окемос (1939).

Дом Кауфмана (см. рис. 39—43) построен на берегу лесного ручья. Помещения расположены на железобетонных консолях, заделанных в прибрежную скалу и каменную кладку.

Здание компании Джонсон (см. рис. 46—49) известно в особенности своим рабочим залом с колоннами, суживающимися книзу. Потолок между грибовидными капителями стеклянный; полосы остекления проходят также на середине высоты ограждающих стен и на стыке стены и перекрытия.

Дом Джэкобса № 1 (см. рис. 53, 54) — типичный «американский дом» Райта с характерной планировкой и Г-образной конфигурацией плана. Стены из кирпича, дерева и стекла. Отопление подпольное. Крыша плоская.

Дом в Окемос (см. рис. 36—38) — один из лучших домов Райта по приятной простоте плана и изяществу фасадов. Здесь, как и в других его домах, ядро дома образуется кирпичным массивом камина и санитарного узла, а главным помещением является «общая комната» с примыкающей к ней кухней.

Из последних произведений Райта наиболее известны: музей Гуггенхейма (проект 1944, построен в 1959), «Башня Джонсона» (1950), «Башня Прайса» (1956) и проект небоскреба «Иллинойс» (1956).

Здание музея Гуггенхейма (см. рис. 24 и 25) представляет собою непрерывную картинную галерею длиной в 1 200 *м*, свернутую спиралью, витки которой обходят вокруг центрального двора, перекрытого стеклянным куполом.

«Башня Джонсона» (см. рис. 28—30, 46), несомненно, должна считаться одним из лучших произведений Райта. Это — высотное здание на одной опоре, на которую «нанизаны» перекрытия (поочередно — квадратные и круглые). В этом здании помещается лаборатория фирмы по производству воска.

Постройка характерна удачным, соответствующим ее назначению объемно-пространственным решением и смелым инженерным решением. Художественные достоинства ее также высоки: она привлекает своей благородной простотой и значительностью, четкостью формы и несомненной современностью облика.

В отличие от нее, «Башня Прайса» (см. рис. 31 и 32) отличается надуманностью решения, усложненными конструкциями, нерациональной планировкой (в основу которой положен не квадратный, а ромбический модуль) и нечеткой внешней формой. К тому же эта постройка неэкономична.

В том же 1956 г. Райт выдвинул поразительное проектное предложение — 528-этажный небоскреб «Иллинойс» высотой в 1 609 *м* (см. рис. 55). Трудно дать оценку этому произведению. Оно представляется надуманным и ненужным. Однако Райт утверждал, что строительство такого сооружения, рассчитанного на размещение ста тысяч человек, более целесообразно, чем хаотическое нагромождение построек, которое представляют собою «деловые центры» современных американских городов. По сообщениям печати, подготовлены расчеты и детальные чертежи этого сооружения.

* * *

Райт известен не только как выдающийся архитектор-практик, но и как теоретик, оказавший большое влияние на развитие современной архитектуры за рубежом. Райт, собственно, не создал стройной научной теории в таком виде, как мы ее понимаем. В его творческих взглядах и выступлениях нет системы, нет разделения между принципиальным и второстепенным, отсутствует последовательная, методическая разработка предмета. Он написал несколько книг и большое количество статей по архитектуре; в них мы находим несистематизированные, часто повторяющиеся, иногда противоречивые высказывания по самым разнообразным вопросам. Тем не менее представляется возможным найти в архитектурной концепции Райта «рациональное зерно», нащупать узловые моменты развиваемой им теории органичной архитектуры, установить их взаимосвязь и привести в систему.

Райт много писал и говорил об органичной архитектуре, но для многих остается неясным, что он при этом имел в виду.

На основании высказываний Райта и его практической деятельности можно сделать вывод, что главным, первичным в архитектуре он считал ее материальную основу, т. е. реальные условия строительства и службы здания — требования функционального процесса, условия местности, строительной техники и т. п. В то же время он постоянно называл архитектора художником, а об архитектуре говорил как об искусстве, проникнутом поэзией и обладающем силой художественного воздействия. Вся его теоретическая концепция органичной архитектуры была построена на стихийно-материалистическом понимании природы архитектуры. Но в то же время он непоследовательно считал архитектурой только те здания, которые вполне соответствуют высоким требованиям, предъявляемым к произведениям архитектуры. Исходя из этой неверной посылки, Райт приходил к абсурдным выводам: у него получалось, что во всей истории человечества архитектура была только у отдельных народов и в отдельные периоды, а последние 500 лет человечество вообще существует без архитектуры.

Выступая против эклектики и академизма, за прогресс архитектуры, за развитие новой архитектуры в соответствии с требованиями жизни, Райт выдвигает принципы органичной архитектуры.

«Органичная архитектура» Райта — это не стиль и не система правил и рецептов. Вообще органична всякая архитектура, которая естественно, органично вытекает из условий, целей и средств строительства и в которой материальное и духовное представляют органичное единство. Именно так смотрел на органичную архитектуру сам Райт, представляя ее не как канонический кодекс или образцы для подражания, а как идеал, к которому нужно стремиться. Райт старался не давать рецептов. Он говорил об органичной архитектуре как об идеале, цели, архитектуре будущего.

Поэтому называть теоретические взгляды или именовать постройки Райта «органичной архитектурой» было бы не совсем правильно: это означало бы оценивать его творчество, как достижение идеала.

Неверно также говорить о творчестве Райта как об «органической» (а не органичной) архитектуре. Правда, в некоторых высказываниях Райта проскальзывают оттенки и такого понимания архитектуры; оно проявляется и в некоторых его постройках, формы которых уподобляются «нерукотворным» формам природы. Но это — частности. Главное у Райта — это не «органические» формы, а стремление к органичной архитектуре. Поэтому правильнее говорить о творчестве Райта и его последователей, как о д в и ж е н и и к о р г а н и ч н о й а р х и т е к т у р е. Насколько это движение достигло цели — другой вопрос.

Райт не дает четкого и исчерпывающего определения органичной архитектуры, но его книги, многочисленные статьи и высказывания позволяют понять, что он подразумевает под этим термином.

На основании высказываний Райта можно сделать вывод, что в проповедуемой им органичной архитектуре должно соблюдаться единство всех ее сторон, единство материального и духовного, должен иметь место целостный подход к решению архитектурной задачи.

Принципиальным положением органичной архитектуры является единство формы и содержания: «Форма и функция [1] начинаются в единст-

[1] Функция понимается Райтом (как и Салливеном) в самом широком смысле, как выполнение сооружением своего назначения — материального и духовного.

ве, следовательно, назначение и композиция здания становятся едины. Они интегральны, составляют одно целое. Это, в одной фразе, вековечный тезис, который, в обновленном виде, мы называем законоположением органичной архитектуры» [1].

Райт, по сути дела, выдвигал требование реализма в архитектуре: он говорил, что здания, как и люди, «должны быть искренними».

Архитектура, по мнению Райта, должна быть демократичной. Его высказывания на этот счет сводятся к тому, что архитектура должна служить простым людям, а не «силам, угнетающим людей».

Органичная архитектура, как ее понимал Райт, должна быть утилитарной, должна служить практическим нуждам людей, не переставая, однако, быть искусством.

В архитектурной концепции Райта тесно переплетаются и методологически не расчленяются различные вопросы философии, социологии, теории архитектуры, теории архитектурного проектирования, описания практических приемов, примеры из собственной практики, личные переживания и разного рода лирические отступления. Это говорит о тесной связи Райта с окружающей его жизнью, которая глубоко волнует его, но в которой он до конца не может разобраться. Отсюда проистекает противоречивость его отдельных выводов, которой пронизано и его практическое творчество, во многом не согласующееся с его же теоретическими положениями.

При анализе теоретических работ Райта необходимо выделить основные элементы его кредо, которые являются тем здоровым и прогрессивным, что может оказаться интересным и полезным для нас.

Архитектурную концепцию Райта можно условно разделить на две основные части: положения по вопросу соответствия архитектурного сооружения условиям, целям и средствам его строительства, — в этих положениях отражаются стихийно-материалистические взгляды Райта на решение архитектурной задачи, — и положения по вопросу единства, целостности (или, как выражается Райт, «интегральности») [2] в архитектуре, — в этих положениях отражаются его стихийно-диалектические взгляды.

По поводу необходимости *соответствия архитектурного сооружения условиям* (точнее — целям, средствам и условиям) *его строительства* Райт говорил, что архитектурный организм должен развиваться «изнутри наружу», что архитектура «вырастает из жизни, а не навязывается жизни извне».

«Я требую от архитектурного сооружения, — писал он, — того же, что и от человека: искренности и внутренней правдивости, и только с этим связаны для меня все качества архитектуры» [3].

[1] См. стр. 231.
[2] См. примечание на стр. 79.
[3] «Architectural Forum», 1953, XI, 99, № 5, p. 151.

«В условиях самого задания следует искать метод его решения», — писал он в своих ответах на вопросы журнала «Архитектура СССР» (1934, № 2, стр. 70).

Органичной архитектуре чужды формалистические методы творчества. Формализм в архитектуре сводится к навязыванию предвзятой формы живому организму постройки. Принцип же органичной архитектуры — естественный «рост» этого организма в соответствии с многообразными требованиями и условиями строительства и эксплуатации здания. Необходимо, однако, отметить, что далеко не всегда Райт на практике следовал этому принципу; многие его постройки отмечены печатью нового формализма.

Как основные положения первой части концепции Райта (соответствие архитектурного сооружения условиям его строительства) назовем: местность; функцию; материалы; строительную технику; эстетику. Рассмотрим каждое из этих положений в отдельности.

Местность. В большинстве случаев постройки Райта, при всех их недостатках, производят впечатление буквально рожденных местностью, своим окружением. Видя в конкретных местных условиях один из наиболее важных источников вдохновения в творчестве и правды в архитектуре, он очень редко проектировал «вообще», безотносительно к этим условиям. Райт считал, что здание должно быть как бы порождено местностью, в которой оно строится, что архитектор должен проектировать, учитывая конкретные условия участка, его размеры и рельеф, ориентацию, климат, геолого-почвенные данные, растительность, водоемы, а также эмоциональный фактор — ассоциации и образы, вызываемые данной местностью.

Нужно признать, что Райт на практике обычно следовал этой своей установке, умело используя своеобразие участка. Он считается большим мастером делать так, чтобы постройка выглядела органичной частью своего окружения. Следует, однако, отметить, что это положение Райта, будучи применено сверх определенной меры, вступает в противоречие с требованиями типового проектирования. Действительно, Райт строил только индивидуальные объекты, причем не только строил, но и утверждал, что здания должны быть только индивидуальными. В то же время в его творчестве есть примеры проектирования поселков, в которых все дома стандартны.

Формулируя положение о соответствии архитектурного сооружения условиям местности и в определенных моментах своей творческой практики, Райт во многом впадал в крайность, стремясь представить постройку не как произведение рук человеческих, а как буквальное «порождение» местности. При этом проявлялись характерные для него мистика и крайний индивидуализм. Однако в принципе требование соответствия сооружения конкретным местным условиям, несомненно, правильно и сейчас актуально, а мастерство Райта в этой части — общепризнано.

Функция. Эпиграфом одной из книг о произведениях Райта служат его слова: «Органичные здания всегда — из земли и для жизни, которая

протекает в этих зданиях»[1]. Жизненным функциям придавалось большое значение в его творческом кредо.

Ведя борьбу с консервативными традициями в архитектуре, Райт подвергал резкой критике метод, при котором функциональные процессы втискиваются в предвзятую объемно-пространственную композицию. Он считал, что основой планировочных решений должна быть реальная функция, живой функциональный процесс, ради которого, собственно, и строится здание. Лозунг «форма следует функции», выдвинутый еще Салливеном, стал краеугольным камнем функционализма 20-х годов. Райт принимал этот лозунг, уточняя его и заменяя его другим — «форма и функция едины».

Уделяя большое внимание функции, формируя здание в соответствии с его реальным функциональным назначением, Райт в то же время не был функционалистом. Наоборот, он вел борьбу против крайностей «нового движения». Смысл многих его высказываний на этот счет сводится к тому, что функция (понимаемая как утилитарное назначение) — важная, но не единственная основа архитектуры.

Мысли Райта о соответствии архитектурного сооружения функциональному процессу не свободны от недостатков. Так, он считал, что здания должны быть индивидуальными, потому что «план дома — это образ жизни, а образ жизни всегда индивидуален»[2]. Не говоря уже о том, что для многих зданий дело обстоит как раз наоборот (здания могут быть типовыми уже хотя бы потому, что могут быть типизированы функциональные процессы), это требование индивидуальности для массового строительства практически нереально. Так, общеизвестно, что в США только привилегированное меньшинство может позволить себе строительство домов с учетом своих индивидуальных потребностей (или, вернее, претензий) и что основная масса населения лишена такой возможности.

Райт много говорил как об индивидуальности, так и о стандартизации в архитектуре, не раскрывая взаимоотношения этих двух моментов. Очевидно, он имел в виду индивидуальность зданий при стандартизации их элементов. Любопытно, что Райт, выступая за индивидуальность, за соответствие зданий конкретным и даже частным условиям, иногда сам разрабатывал своего рода «типовые» проекты, а затем «привязывал» их, когда находился заказчик.

Материалы. Одна из книг о Райте называется «Соответственно природе материалов»[3]. Этим подчеркивается то большое внимание, которое он уделял действительным свойствам реальных материалов, применявшихся им в строительстве.

Эклектики оперируют абстрактными архитектурными формами, давно оторвавшимися от своего конкретного материального содержания, т. е. от

[1] E. Kaufmann, Taliesin drawings, New York, 1952.
[2] «Pencil Points», 1940, III vol. 21, № 3, p. 36.
[3] H.-R. Hitchcock, In the nature of materials, New York, 1942.

своего прямого назначения и материала. Эти формы — линии, узоры, рисунки — формы вообще, но не формы реальных вещей или их частей. «Классические архитектурные формы» высекаются из камня, формуются из гипса и цемента, вырезаются из дерева, отливаются из металла, а чаще всего фабрикуются в штукатурке.

Райт выступал против этого формализма, против такого абстрагирования формы от материала. «Разные материалы, — говорил он, — означают совершенно разные здания»[1]. «Быть современным — это просто значит, что все материалы применяются честно, в соответствии с их качествами, и что материалы влияют на внешний вид здания и изменяют его»[2] (Райт под словом «материалы» иногда понимает материалы и конструкции).

Анализ высказываний и практики Райта показывает, что его метод оперирования строительными материалами заключается в следующем.

Во-первых, надо применять материалы соответственно их свойствам так, чтобы наилучшим образом были использованы их качества. Во-вторых, архитектурные формы должны соответствовать свойствам материала, из которого они выполнены. В-третьих, применяемые материалы не нужно маскировать (например, штукатуркой или другими способами). В-четвертых, материалы должны применяться одни и те же снаружи и в интерьере. В-пятых, нужно применять те материалы, которые имеются в наличии; следует одинаково широко применять и новые и старые материалы.

Следует признать, что Райт обладал таким же тонким чувством материала, как и чувством природного окружения. Он виртуозно владел материалом, умел делать так, что каждый материал у него выступал сам собой, «звучал». Он оперировал не колоннами, капителями и наличниками, а камнем, деревом, железобетоном, стеклом. И нужно сказать, что в этом Райт гораздо последовательнее, чем в ряде других своих принципов.

Строительная техника. Райт поставил перед собой задачу — создавать архитектуру, соответствующую требованиям современной строительной техники. Быть современным — это, по его мнению, значит «проектировать здания не только в соответствии со строительными материалами, но и так, чтобы машина, которой *придется* эти здания делать, могла делать их исключительно хорошо»[3].

С самого начала своей творческой деятельности Райт чувствовал себя рожденным в такое время, когда архитектор не может игнорировать машину и ее продукцию. Но он воспринимал индустриализацию не как подавляющую человека силу, а как силу, которая должна служить человеку, создавая для него возможности большей свободы в жизни и в творчестве.

Райт требовал, чтобы архитектор учитывал современные условия индустриализации и стандартизации, однако в этой части его практика расходится с его же высказываниями. В своей творческой практике он не осу-

[1] «The Architects Journal», 1936, VIII, № 2168, p. 173.
[2] Frank Lloyd Wright, An american architecture, New York, 1953 p. 99.
[3] Frank Lloyd Wright, An autobiography, New York, 1943, p. 149.

ществлял принцип стандартизации, что не согласовывалось с требованиями индустриализации строительства.

Но если в вопросах индустриализации производства и стандартизации продукции мы обнаруживаем противоречия в высказываниях и практической деятельности Райта, то в решении других проблем, стоящих перед современной архитектурой, — в применении современных конструкций и в создании новых архитектурных форм, соответствующих современной строительной технике, — он не только шагал в ногу с техникой, но иногда даже опережал свое время.

Необходимо особо подчеркнуть, что архитектор Райт являлся одновременно талантливым художником и талантливым инженером, выдающимся новатором и в художественных и в инженерно-технических вопросах архитектуры.

Райт выступал против чрезмерного увлечения техницизмом в архитектуре. Он, один из основоположников «нового движения» в современной западной архитектуре, протестовал против забвения человека с его чувствами и нуждами. Но, широко применяя естественные строительные материалы и связанную с ними традиционную строительную технику, он иногда впадал в противоположную техницизму крайность, примером которой в некоторой степени может служить его собственный дом Тейлизин. В этой части к Райту примыкает одно из направлений в архитектуре современного Запада — «новый эмпиризм», которое, наряду с положительным стремлением учитывать местные условия, местные традиции, местные строительные материалы, склоняется к нарочитому примитивизму и сентиментальному эстетству в духе «непорочной старины».

Эстетика. Одним из «условий строительства», определяющих архитектурное решение, Райт считал «дух» людей, которые строят здания и для которых они строятся.

У Райта имеются материалистические догадки в отношении того, что архитектура как искусство является «интерпретацией социальной жизни людей» и при этом «обратно воздействует на жизнь». В целом же он стоял в этих вопросах на идеалистических позициях.

Как теоретик, Райт считал спецификой архитектуры «дух» и верил, что с помощью архитектуры (да еще может быть религии) можно осуществить переустройство общественной жизни. Но как практик он приближался к более верному пониманию взаимоотношения материального и духовного в архитектуре.

Когда Райт переходил от общих рассуждений о «духе» к конкретному разговору о художественной форме, он выдвигал требования соответствия облика постройки ее назначению, соответствия художественно-композиционного решения технической структуре сооружения и методам производства работ, соответствия архитектуры практическим и эстетическим запросам людей. При этом он резко критиковал тех архитекторов, которые отрывают художественную форму от материального содержания и придают ей самодовлеющее значение.

Райт восстал против произвола вкусовщины и повел борьбу за торжество принципов логичности, разумности, целесообразности, оправданности в архитектуре. Но, выступая против эстетства и вкусовщины, он не выступал против эстетики архитектуры, не отбрасывал вечные человеческие ценности в архитектуре, он отбрасывал ту фальшь, которая выдается за ценности и даже вообще за архитектуру.

Райт смотрел на архитектуру не только с точки зрения функциональной оправданности, но и с точки зрения ее художественной выразительности. В то же время он признавал первичность материального в архитектуре и не сетовал на «ограниченные возможности» архитектора как художника, наоборот, он приветствовал ограничения, в рамках которых работает архитектор.

Практическое творчество Райта, однако, во многом расходилось с этими его установками. Порой он исходил из формально-эстетических задач, решая их в ущерб соображениям функциональной и конструктивной целесообразности, нередко не считаясь с требованиями экономичности, хотя неоднократно говорил о необходимости учета экономики в строительстве.

Райт был против создания единого стиля в архитектуре. По его мнению, творчество каждого архитектора должно быть сугубо индивидуально и архитектурные формы должны быть неповторимы и бесконечно разнообразны.

Разумеется, в процессе исторического развития архитектура приобретает все большее богатство типов и форм. Но трудно согласиться с тем, что в современных условиях формы должны в каждом случае определяться архитектором заново, без учета прошлой, и, тем более, современной традиции. Не говоря уже о том, что это противоречит принципу стандартизации, о которой так много говорил Райт, это неприемлемо и с чисто формальной точки зрения. Райт выступал против канонов прошлого, неприемлемых в новых условиях, но это не значит, что не следует стремиться к созданию общего для определенных условий архитектурного стиля, общепринятого архитектурного языка, что впредь не должно быть никаких закономерностей, облеченных в правила, и в области архитектурной формы должен наступить полный произвол.

В традициях Райт различал вечно живое и временное. Он искал в традициях здоровые принципы, но не образцы для подражания. Конкретные архитектурные формы должны, по его мнению, родиться «из наших изменившихся условий. Они должны быть *правдивыми* формами, в противном случае лучшее, что может предложить традиция, окажется бесславным маскарадом, лишенным жизненного значения и истинной духовной ценности» [1].

Итак, по Райту, местность, функция, материалы, строительная техника и эстетика являются теми «условиями строительства», которым должно соответствовать архитектурное сооружение.

[1] On architecture, p. 24.

Весьма существенны для архитектурной концепции Райта вопросы *целостности, единства, интегральности, непрерывности в архитектуре*. Здесь имеются в виду такие положения, как: «свободное пространство»; «пластичность»; простота; единство материального окружения. Соответствующие принципы, развиваемые Райтом в его высказываниях и осуществляемые им в его творческой практике, составляют весьма существенную часть его архитектурной концепции.

Ознакомление с этими мыслями Райта во многом может способствовать пониманию современной архитектуры за рубежом, потому что они не являются специфической принадлежностью только его архитектурной теории, но в той или иной степени характеризуют течения, развивающиеся на общей основе движения за «рациональную архитектуру».

«Свободное пространство». Некоторые исследователи[1] считают главным вкладом Райта в современную архитектуру «новое понимание пространства». На основании того, что говорилось Райтом по этому вопросу, можно выделить следующие основные положения:

1) главное («реальность», как говорил Райт) в архитектуре—то, ради чего строится здание, — его внутреннее пространство, но не оболочка этого пространства, т. е. стены и крыша, и, тем более, не внешний вид здания;

2) внутреннее пространство должно быть единым, и это находит свое выражение в том, что оно не *разделяется* на замкнутые, изолированные помещения, а лишь *подразделяется* на отдельные части, связанные в одно целое;

3) внутреннее пространство является частью единого пространства природы, поэтому оно должно не замыкаться от внешнего пространства, но как можно больше связываться с ним.

Эта «пространственная» концепция потенциально существовала в архитектуре на протяжении всей ее истории и часто проявлялась в той или иной форме, соответствующей конкретным историческим условиям. Однако только современная строительная техника, оперируя сталью, железобетоном и стеклом, легкими теплоизоляционными материалами и новыми системами отопления, дала возможность реализовать эти постоянные стремления человека, «живущего в архитектуре». Райт был одним из тех, которые увидели эту возможность и превратили ее в действительность.

«Пластичность». Новейшие железобетонные сооружения — наглядный пример архитектуры, в которой все здание состоит как бы из одного куска, представляет собою цельную, слитную конструкцию, где усилия распределены так, что материал используется намного рациональнее в своей работе, чем в классических конструкциях, в которых применялся, прежде всего, камень, работающий главным образом на сжатие.

[1] Например, Siegfried Giedion, Space, time and architecture, Cambridge, 1946.

Классический принцип компоновки масс основывается на соединении частей в целое и членении целого на части, из которых оно составлено. Райт предлагает рассматривать все сооружение как монолитное целое, в котором масса не разбивается, точно так же, как не расчленяется пространство. Это Райт называет «пластичностью», а внешнюю форму, являющуюся результатом применения принципа пластичности — «непрерывной», «эластичной», «обтекаемой» формой.

В старой архитектуре и в традиционных формах бытовых вещей каждая деталь фиксируется и оттеняется. Согласно современным эстетическим представлениям желательно, чтобы детали были частями друг друга и целого, чтобы они переходили одна в другую, как бы переливаясь.

Простота. С точки зрения единства, целостности, интегральности, к категории пластичности примыкает простота.

Райт, выступая против дробности формы, был одним из тех, кто положил начало методу, являющемуся (как это нетрудно обнаружить) весьма важным принципом формообразования современных зданий и бытовых вещей. Этот принцип можно назвать методом исключения и укрупнения; результат его — упрощение. Райт так говорил об этом: «Одна вещь вместо многих вещей; большая вещь вместо набора малых».[1]

Этот метод, как и принцип «пластичности», приводит к внешней форме, характеризующейся слитностью, обтекаемостью.

«Я осмелюсь сказать, — говорил он, — что набор разных элементов был самым худшим, что видел мир, — представлял собою самый низкий эстетический уровень во всей истории... Поэтому моим первым чувством было стремление к простоте. Новое чувство простоты, органичной простоты»[2].

Принцип «упрощения» у Райта не следует понимать в поверхностном, эстетском смысле. Он стремился делать здание простым принципиально, начиная с его структуры (объемно-пространственная композиция и конструктивная основа) и кончая видимыми деталями.

Так, например, в композиции одноэтажного жилого дома Райт осуществлял коренные упрощения: ликвидировал традиционную усложненность кровель с их многочисленными переломами; убрал чердак, делая бесчердачное покрытие дома; устранил подвал и даже фундаменты, без которых одноэтажный дом в определенных условиях может благополучно существовать десятки лет.

Райт упрощал формы здания и в части санитарной техники, например, ликвидируя традиционную осветительную арматуру и делая источники освещения встроенными, а вместо некрасивых и антигигиеничных радиаторов применяя приборы отопления, размещенные под полом, превращая, таким образом, оборудование из дополнения к «коробке» в часть

[1] On architecture, p. 16.
[2] An autobiography, p. 139.

здания. Мебель по возможности делалась им встроенной и все лишнее устранялось из интерьера.

Проводя процесс упрощения в области художественной формы, он стремился ликвидировать «украшения» и всякого рода «отделку» и «оформление».

Единство материального окружения. Принцип единства, целостности, интегральности проявляется и в «непрерывности» (если можно так выразиться) архитектуры: Райт рассматривал здание существующим не обособленно, как нечто самостоятельное, самодовлеющее, а лишь как часть материального окружения, создаваемого людьми для своей жизни. С одной стороны, здание связано с тем, что находится *вне* его (другими зданиями и ландшафтом), с другой — с тем, что находится *внутри* него: вещами, мебелью, оборудованием.

Поэтому архитектор, по мнению Райта, должен сам намечать все в здании: и озеленение, и мебель, и вещи, и даже характер и размещение предметов искусства — живописи, скульптуры и декоративных предметов. Разумеется, это, в такой форме, крайность: такое непосредственное участие архитектора в массовом строительстве невозможно. Но несомненно то, что здание и бытовые вещи должны создаваться в гармоничном единстве, как элементы единого материального окружения человеческой жизни.

Одним из выражений единства в архитектуре у Райта является нераздельность здания и его окружения. У него здание мыслится не абстрактно, а только в своем окружении и выступает как часть более общего целого, часть природы, в которой сливаются естественное и искусственное.

Райт считал, что здание должно создаваться, как часть своего окружения, а то, что находится внутри него (оборудование, мебель, бытовые вещи), — как часть самого здания. Архитектура, таким образом, «непрерывна»: здание находится в связи со всеми вещами, которыми пользуется человек, и со всеми сооружениями, находящимися вблизи и на большом расстоянии. Она является частью единого вещного мира, созданного человеком. Имея это в виду, Райт говорил: «Я предвижу, что дороги вскоре будут тоже архитектурой, потому что они в полной мере могут быть ею — великой архитектурой». [1]

* * *

Наряду с вышеприведенными основными теоретическими положениями Райта, в его печатных трудах имеются и другие. Так, большое внимание Райт уделял оценке исторической и современной архитектуры, вопросам расселения (градостроительство и тип жилья), роли архитектора в архитектурно-строительном деле, архитектурному образованию. В высказываниях Райта по этим вопросам (которые в той или иной мере затронуты также и в этой книге), много интересного, но много также и ошибочного.

[1] An autobiography, p. 327.

Здесь нет возможности детально анализировать все эти высказывания Райта, тем более, что наш читатель достаточно подготовлен к тому, чтобы разобраться в них и дать им должную критическую оценку.

Необходимо, однако, сказать, например, о таких моментах, как неправильное отношение Райта к различным периодам истории архитектуры и вообще истории человеческой культуры.

Так, он считал архитектуру античности и Возрождения неорганичной, что с точки зрения исторического развития архитектуры неверно, так как эта архитектура была вызвана определенными условиями и соответствовала им.

С другой стороны, он неправомерно возвеличивал японскую архитектуру, которая, по его мнению, якобы является прообразом всей современной органичной архитектуры. Совершенно неосновательно также его мнение о том, что только архитектура древности (да и то только у некоторых отдельных народов) целиком соответствовала предъявляемым к ней материальным и духовным требованиям, а в дальнейшем своем развитии архитектура все дальше отходила от этого правильного принципа.

Суждения Райта об архитектурном образовании, хотя и содержат в себе рациональные моменты, например, в требовании того, чтобы процесс обучения был связан с практикой, но в целом нереальны, так как не соответствуют потребностям и возможностям современности.

Развиваемые Райтом идеи децентрализации дезурбанизма содержат много интересного, но в целом утопичны. Один из критиков Райта замечает по этому поводу: «Современный большой город, капитализм, скученность поселения — все это, по мнению Райта, от лукавого, и он казнит их своим презрением. Может быть, они в самом деле от лукавого, но это — факты, которые не устранить с помощью бойкой декламации и утопических прожектов» [1].

* * *

Изучение современной архитектуры за рубежом, в частности, творчества Райта, может принести большую пользу советской архитектуре — науке и практике. Для того чтобы лучше делать что-либо у себя дома, нужно знать, что делает сосед. Однако ошибочно мнение, будто зарубежная архитектура может изучаться только в части ее технических, но не художественных решений. Техническая и художественная стороны архитектуры взаимосвязаны, вытекают одна из другой. Нельзя изучать одно, отбрасывая другое; в этом проявляется порочный взгляд, будто техника и искусство — самостоятельные области в архитектуре. Но, с другой стороны, было бы также большой ошибкой, если бы мы стали судить о Райте только по внешнему виду его построек и пытались бы в чем-либо подражать им. Нужно, учитывая опыт и достижения Райта, не увлекаться показными эффектами и внешне соблазнительными декларациями.

[1] Schweizerische Bauzeitung, 1952, VIII, № 34, S. 485.

Мы уже достаточно убедились в том, что перенесение в наши условия форм, возникших в других условиях, ни к чему хорошему не приводит. Мы убедились также в том, как отрицательно сказывается на архитектурном творчестве подражание тому или иному архитектору, пусть даже гениальному. Подражание вообще никогда не приводило к творческому успеху, а Райту подражать вообще бессмысленно, потому что он — искатель, экспериментатор, решения которого к тому же чрезвычайно индивидуальны и часто грешат экстравагантностью и формализмом, не говоря уже о том, что они возникли на основе иных, чем у нас, социальных, материальных и климатических условий.

Много интересного для себя мы можем найти в новаторских достижениях Райта как в части конструкций и планировки, так и в части архитектурных форм. Но гораздо важнее для нас то рациональное, что имеется в выдвинутых им принципах, в его методах решения архитектурной задачи, хотя и в этой части некритическое перенесение опыта Райта в наши условия было бы ошибкой.

Сам Райт отмечал: «Ничья работа не должна напоминать мою. Если человек понимает действие принципов, которые стоят за внешними эффектами, то он обретет такой же целостный подход и найдет свой путь строительства» [1].

В своем выступлении на I Съезде советских архитекторов Райт говорил:

«Архитекторы Советского Союза должны сейчас сконцентрировать свои усилия на хорошей планировке и хороших конструкциях, воздерживаясь от поверхностного декорирования своих построек и от попыток придать им надуманные формы, пока ваша молодая архитектура не найдет новые советские формы техники и образного мышления, столь же соответствующие новым формам советской жизни, как архитектура Кремля некогда соответствовала старой России» [2].

К числу ценностей архитектуры относятся не только памятники архитектуры, но и архитектурная мысль. Архитектурная мысль Райта может быть весьма полезной для нас, при условии критического отношения к этому наследию. Многие его находки на пути поисков реалистической органичной архитектуры могут служить ценным подспорьем для советской архитектурной науки и практики.

Несмотря на недостатки творчества Райта, он имел большое значение как архитектор, который, с одной стороны, стремился увести архитектуру от архаизма и эклектики, с другой стороны — справедливо указывал, что архитектура имеет не только материальное, но и духовное значение.

Каковы бы ни были его конкретные достижения и промахи, он — один из тех, кто дал сильный толчок развитию современной архитектуры и чьим принципам она во многом следует.

---

[1] «Architectural Record», 1956, IV, vol. 119, № 4, p. 62.
[2] Архитектура СССР, 1937, VII—VIII, № 7—8, стр. 50.

Не случайно эпиграфом к одной из книг о Райте взяты слова Уолта Уитмена:

«Величайший поэт не тот, кто создал наилучшее, а тот, кто подсказал наибольшее; тот, значение которого не всегда очевидно с первого взгляда, и который оставляет нам самим многое желать, объяснять, изучать, многое завершать в свою очередь...» [1].

Райт восставал против того, что считал не гуманным и не творческим в архитектуре. Он стремился к тому, чтобы архитектура не сводилась к декоративному абстрактному искусству, чтобы она не была чуждой народу, чуждой органичному единству мира, мертвой маской, культом утратившей смысл формы. Для него архитектура — выражение жизни и неразрывно с ней связана; архитектура для него — часть образа жизни, и в социальном, и в художественном ее значениях. В личной жизни самого Райта не было разделения между жизнью и работой; его архитектура была его жизнью.

Райт стремился в своих произведениях дать синтез материального и духовного, стремился создавать такую архитектуру, которая всесторонне соответствовала бы и материальным и духовным потребностям человека.

Райт был одним из тех, кто заложил основы нового подхода к архитектурному творчеству. «Один из немногих, почти единственный в свое время, Райт понял особенности тех условий, в которых ему пришлось работать, увидел новые предпосылки, из которых слагается современная архитектура» — говорится в одной из статей о творчестве Райта [2].

На фоне американского меркантилизма, сначала приукрашенного косметикой эклектики, а потом облаченного в «сверхчеловеческие» формы бездушных коробок, Райт стремился создавать новую, современную архитектуру. Это не всегда и не во всем ему удавалось, но можно ли требовать от новатора, к тому же работающего в условиях капитализма, чтобы он никогда не ошибался?

Райт стремился в решении архитектурной задачи к прямому подходу — по существу, а не согласно догме. Он обладал редким талантом не оглядываться на прецеденты, всю жизнь искал, часто ошибался, но никогда не останавливался на пути поисков нового.

Райт называл себя бунтарем, который в течение всей своей жизни в повседневной практике делал только то, что считал правильным, независимо от того, как это воспринималось официальными кругами и враждебной ему критикой.

Творчество Райта характерно постоянными поисками нового, и многие его архитектурные решения, как писала газета «Дейли Уоркер» (10 апреля 1959 г.), «сначала шокировали своей дерзостью, затем становились общепринятыми».

Всю жизнь Райт был нестареющим новатором, отбрасывавшим мелоч-

---

[1] E. Kaufmann, Taliesin drawings, New York, 1952.
[2] «Современная архитектура», 1927, № 2, стр. 51.

ные «правила» и условные ограничения, которые делают из архитектора робкого подражателя «непревзойденным» образцам; он был врагом рутины и косности, но протест его не негативен: он выдвигал новые положения, боролся за прогресс архитектуры. В своих книгах, статьях и выступлениях Райт требовал смотреть в глаза современным проблемам, не уходить от них, не прятаться от них за сусальной архитектурой.

«Является ли мысль о том, что хорошая архитектура должна быть, прежде всего, хорошим строительством, а архитектор прежде всего мастером-строителем и только после этого художником — является ли эта мысль ересью? Является ли мысль о том, что истинная общественная жизнь является жизнью, где личность возведена в энную степень, а не низведена до уровня общего знаменателя — является ли эта мысль идеалистической галлюцинацией?» — гневно спрашивает Райт своих критиков[1].

Райт искренно желал свободы и счастья для всех людей, но глубоко заблуждался, считая, что с помощью его «идеала органичной архитектуры» можно перестроить жизнь и культуру буржуазного общества. И это непонимание путей общественного развития — причина того, что романтика Райта не революционна и в конечном счете превращается в бесплодные мечтания, а его стремление «к природе» в конечном счете звучит как уход от живой действительности, уход от реальной борьбы за лучшую жизнь.

Когда говорят о влиянии Райта, меньше всего имеют в виду стилистические особенности его произведений. Влияние его глубже. Он способствовал верному пониманию и прогрессивному развитию архитектуры. Его истинное значение — в его методах решения архитектурной задачи, в идеях, выдвинутых им, а также отразившихся в его творчестве.

В 1939 г., во время чтения лондонских лекций, залы, где выступал Райт, были переполнены. Английские архитекторы — и молодежь, и ветераны, — с большим интересом отнеслись к докладам Райта. Одни с восторгом принимали «проповедь новой архитектуры», другие скептически относились к тому, что говорил и показывал Райт. Кое над чем просто посмеивались. Но все сошлись на одном мнении: «Мистеру Райту удалось заставить нас остановиться, выслушать его и задуматься о многом»[2].

Нам не следует чрезмерно восторгаться Райтом. Он сам говорил: не все, что любопытно, — красиво. А в его творчестве немало такого, что не более, чем любопытно.

Один из основных принципов органичной архитектуры — соответствие конкретным условиям. Сам Райт неоднократно повторял, что он — архитектор американский, проектирующий для американцев в конкретных условиях Соединенных Штатов Америки. Об этом же говорит и его творчество.

---

[1] «Journal of the Royal Institute of British Architects», 1939, X, vol. 46, № 20, p. 1005.

[2] «Journal of the Royal Institute of British Architects», 1949, III, vol. 56, № 5, p. 237.

Можно не сомневаться в том, что, если бы сам Райт построил что-нибудь в нашей стране, это было бы нечто совершенно непохожее на другие его произведения.

Не все в обширном практическом и теоретическом творчестве Райта равноценно. Наряду с новаторскими, прогрессивными исканиями у него имеются формалистические, надуманные решения, во многих из них сказываются рецидивы модерна; наряду с блестящими теоретическими находками появляются утопические проекты, рассуждения идеалистического характера, а иногда даже некоторые регрессивные устремления.

Для нас Райт интересен прежде всего как новатор, который еще в конце прошлого века понял, что истинный путь развития архитектуры заключается не в подражании установившимся, привычным формам и приемам, а в нахождении решений, отвечающих реальным условиям и требованиям. Он призывал архитекторов к радикальному пересмотру «освященных веками» традиций и доказывал, что многие из этих традиций являются просто привычкой, пережитком, превратились в условности, утратившие в настоящее время всякий смысл.

Изучая творчество Райта, мы видим немало поучительных примеров того, как архитектор может принимать смелые инженерные решения и при этом трактовать новые конструктивные приемы с большой художественно-эмоциональной выразительностью. Весьма ценно то, что Райт, стремясь к красоте и богатству образной выразительности в архитектуре, неустанно подчеркивал, что архитектура создается не для «любования» ею, а для того, чтобы «жить в ней». Высшим критерием ценности архитектуры он считал то, насколько она служит действительным нуждам людей.

Недостатки Райта, умаляя его достоинства, не зачеркивают их. Он был выдающимся мастером, стоящим в ряду крупнейших зодчих в истории архитектуры.

* * *

Книга Райта «Будущее архитектуры» относится к таким книгам, которые не сразу увлекают читателя. Тяжеловесность, напыщенность и туманность многих мест, рассуждения не по существу вопроса поначалу могут создать отрицательное впечатление. Язык Райта — громоздкий и часто невнятный. Его иногда затрудняются понимать даже его соотечественники. Так, в рецензии на одну из его книг говорится: «Требуется особое постоянное усилие, чтобы понимать текст»[1]. Но постепенно, по мере того, как читатель привыкает к ходу мыслей и манере изложения автора, книга становится все более интересной, местами захватывающей. Подкупает страстная убежденность автора, искренне любящего архитек-

---

[1] «Arts and Architecture», 1945, VI, vol. 62, p. 14.

туру и остро переживающего ее отставание от требований, которые к ней предъявляются, и возможностей, которыми она располагает.

Читателю не следует обманываться названием книги и ожидать, что он найдет в ней картины архитектуры будущего. Многое из творчества Райта, например Империал-отель в Токио, описание строительства которого занимает значительную часть главы «Некоторые вопросы будущего архитектуры», — это не будущее, а прошлое архитектуры. Рассуждения Райта об архитектурном творчестве посвящены главным образом злободневным проблемам архитектуры США, а описания, чертежи и фотоснимки его построек — это примеры работ самого Райта, но не иллюстрации архитектуры будущего ни за рубежом, ни тем более у нас.

Будущее создается в настоящем, — а в теоретических рассуждениях и практическом творчестве Райта есть немало такого, что имеет положительную ценность для настоящего архитектуры в ее перспективном развитии. Именно в этом и только в этом смысле следует понимать слова, которыми Райт, несколько излишне звучно, назвал свою книгу.

Эта книга представляет собою собрание различных статей и лекций Райта, подобранных им в определенном порядке и вышедших в 1953 г. под общим названием «Будущее архитектуры». Нами сделаны некоторые сокращения: выпущены повторения и длинноты, а также места, представляющие собою отклонения от основной линии повествования и не имеющие прямого отношения к рассматриваемому предмету. При переводе, по возможности, сохранялся стиль оригинала.

Иллюстрации подобраны переводчиком частично из оригинала, частично из других источников; в качестве дополнения даны отсутствующие в оригинале чертежи планов и разрезов, фотоснимки некоторых построек, о которых говорится в тексте, а также других главных построек Райта. Примечания (в виде сносок к тексту) сделаны переводчиком.

А. ГЕГЕЛЛО

А. ГОЛЬДШТЕЙН

БУДУЩЕЕ АРХИТЕКТУРЫ

Интервью[1]

— Когда вы впервые решили посвятить себя архитектуре?

— К счастью, мне не пришлось это решать. Это было решено за меня еще до моего рождения. Моя мать была учительницей, и по каким-то соображениям, известным ей лучше, чем мне, она хотела иметь сына-архитектора. Я, как видите, родился сыном и, само собою разумеется, архитектором. Комната, в которой я родился, была увешана гравюрами старинных английских соборов. Таким образом, я родился в архитектуре.

— Где вы впервые начали работать в качестве архитектора?

— Впервые я начал работать в качестве архитектора у Адлера и Салливена[2]. Наша семья жила в Мадисоне[3]. Мы были очень бедны, у нас не было денег для того, чтобы я мог поехать учиться в архитектурную школу[4], но в нашем городе, в Мадисоне, была инженерная школа при Висконсинском университете. Декан школы, профессор Аллен Коновер платил мне стипендию за то, что я работал у него и, таким образом, дал мне возможность пройти курс инженерного обучения в университете. Я прошел этот курс. Почти. Если бы я остался еще на три месяца, то получил бы диплом гражданского инженера. Но, поскольку я стремился стать архитектором, я отправился в Чикаго, и получилось так, что я там поступил на работу к Адлеру и Салливену.

— Можете ли вы сказать, что архитектурные идеи Салливена оказали на вас влияние?

---

[1] Запись интервью, данного Райтом, которое было передано по американскому телевидению в 1953 г. в связи с 60-летием творческой деятельности архитектора.

[2] Луис Салливен (1856—1924) — крупнейший американский архитектор 80-х годов прошлого века, последний представитель «Чикагской школы», архитекторы которой пытались положить рациональность в основу архитектуры. Архитектор Адлер был компаньоном Салливена. Он занимался практическими вопросами проектирования, Салливен же — больше художественными.

[3] Мадисон — главный город штата Висконсин (на севере США).

[4] Школами в Англии и США называются также факультеты университетов и институтов.

— Естественно. Они оказали влияние почти на каждого в нашей стране.

— Каким образом?

— Он был настоящим радикалом своего времени [1]. Его мысль дала нам современный небоскреб. Видите ли, когда здания впервые начали становиться высокими, архитекторы были смущены и озадачены (не было прецедентов!) — не знали, как делать их *высокими*. Они ставили двух — трехэтажные дома один на другой, пока не добирались до верха. Помню, как шеф [2] вошел и бросил что-то на мой стол — это был планшет с эскизом здания Уэйнрайт в Сан-Луисе. Он сказал: «Райт, это штука *высокая*. А что делают с высокими зданиями?» Да, это было именно то, что требовалось — высотность! После этого небоскреб начал расцветать.

Небоскреб, который вы видите сегодня — результаты начатого Луисом Салливеном [3]. Таковы были его натура, его способ мыслить. Он видел вещь непосредственно такою, какова она есть.

— Большинство людей, знакомых с вашим творчеством, знают, что оно органично и тесно связано с жизнью. Когда соответствующие идеи впервые начали формироваться у вас?

— Это довольно трудно сказать. Разумеется, в период моей юности не было ничего подобного тому, что я хотел бы сделать. Его нигде не существовало. Оно должно было быть сделано, и впервые было осуществлено [4] в западных прериях Чикаго [5]; это было первым выражением того, что мы теперь называем органичной архитектурой [6].

— Вы употребляете слово «органичный». Есть ли, по вашему мнению, разница между ним и термином «современная архитектура»?

— Большая разница, потому что современная архитектура это — вообще все то, что строится сегодня, но органичная архитектура — это

[1] Т. е. радикалом не в смысле партийной принадлежности или политических убеждений, а в смысле радикального подхода к решению вопросов архитектурного творчества.

[2] Т. е. Салливен.

[3] Райт несколько переоценивает значение Салливена в развитии архитектуры США и, в частности, в развитии небоскребов. Конструктивно-техническое решение небоскреба, как высотного здания с лифтами, металлическим каркасом и ненесущими стенами, появилось до Салливена. Высота зданий начала увеличиваться с изобретением гидравлического лифта в 1857 г. и электрического в 1887 г. Впервые металлический каркас для высотного здания был применен основоположником Чикагской школы архитектором Джени в 1883 г. Здание, о котором говорит Райт, было построено в 1890 г.

[4] Райт имеет в виду свои постройки периода 1893—1909 гг.

[5] Местность, где находится г. Чикаго, называется в США Средним Западом.

[6] Этот термин Райта обычно переводят «органическая архитектура», однако правильнее в данном случае говорить «органичная», так как именно в этом сущность выдвигаемых Райтом положений.

архитектура «изнутри наружу» [1], в которой идеалом является целостность. Мы не употребляем слово «organic» в смысле «принадлежащий к растительному или животному миру» [2].

«Органичное» — значит существенное, внутреннее, присущее чему-либо — целостность в философском смысле, где целое так относится к части, как часть к целому, и где природа материалов, природа назначения, природа всего осуществляемого становится ясной, выступая как необходимость. Из этой природы следует, какой характер в данных конкретных условиях может придать зданию подлинный художник.

— Итак, имея все это в виду, из чего вы стараетесь исходить, проектируя жилой дом?

— Прежде всего из типа семьи, для которой этот дом проектируется, что не всегда легко и не всегда бывает успешным, но обычно удается. Мы стараемся также воплотить в этом здании ощущение единства с окружением, сделать дом частью участка, на котором он строится. Если усилия архитектора в этом направлении оказываются успешными, вы не сумеете представить себе этот дом где-либо в другом месте, а не как раз там, где он находится. Он становится неотделимой частью своего окружения. Он украшает свое окружение, а не обезображивает его.

— Поразительным примером взаимного согласования участка и дома является, разумеется, дом в Бэар-Ран [3]. Как здесь участок повлиял на здание?

— Там был сплошной высокий скалистый выступ, возвышавшийся рядом с водопадом в красивом лесу, и представлялось естественным установить дом над водопадом в виде консоли, закрепленной в прибрежной скале. Дом в Бэар-Ран был первым, в котором я овладел железобетоном как средством строительства. Внешние формы этого дома ясно говорят, как и из чего он построен. Кроме того, конечно, учитывалась любовь мистера Кауфмана к этому красивому месту. Он любил то место, где потом был построен дом, и ему нравилось слушать шум водопада. Таким образом, все это стало доминирующим мотивом композиции сооружения. Мне кажется, когда смотришь на изображение этого дома, слышен шум водопада. По крайней мере, дом находится там и хорошо уживается с окружением, которому он не враждебен.

— Расскажите нам о своем собственном доме, о Тейлизине [4].

[1] Формула, выдвигаемая Райтом в противовес методу, при котором архитектор исходит из предвзятой композиции и подгоняет под нее заданную функцию, Райт считает, что исходить нужно из жизненных функций, протекающих внутри здания; для этих функций организуется пространство, ограждаемое материальной оболочкой, т. е. тем, что находится «снаружи».

[2] Т. е. «органический».

[3] Дом Э. Кауфмана «Водопад» в Бэар-Ран, штат Пенсильвания 1936 г. (см. рис. 39—43).

[4] Тейлизин III («Северный») в Спринг-Грин, штат Висконсин, 1925 г. — собственный дом, мастерская и ферма Райта; здесь размещалось «Тейлизинское товарищество» — архитектурная школа, организованная Райтом в 1932 г. (см. рис. 1—2).

— Пожалуйста. Тейлизин был построен в первый раз в 1911 г. В то время он был своего рода прибежищем для меня и моих близких. Общество смотрело на меня косо, и мне нужно было уехать из города. Оказалось, что моя мать уже приготовила для меня этот участок. Она сообщила мне, чтобы я приехал и принял его во владение. Так я и сделал. Конечно, участок оказался в южной части Висконсина — низкие холмы с выступающими скалистыми краями, поросшие деревьями. В отношении Тейлизина был применен тот же принцип, которым я впоследствии руководствовался при проектировании дома в Бэар-Ран. Участок определил собою черты и характер Тейлизина. Вследствие трагических обстоятельств этот дом, в котором вы сейчас находитесь, является третьим, построенным с тех пор[1].

Нынешний Тейлизин — это действительно построенный из камня дом, и это северный дом, построенный действительно для севера[2]. Мне нравится, когда сосульки свисают с крыш, покрытых снегом и похожих тоже на части холма или на самый холм. Тейлизин был построен так, чтобы принадлежать своей местности.

125 лет тому назад мой дед со своей семьей пришел в эти места. Эту местность они любовно называли «Долиной». Это действительно было чудесное место. Долина была возделана моим дедом и его сыновьями. В Тейлизине вы видите пример того, как третье поколение вернулось обратно к земле, чтобы действительно совершенствовать ее, чтобы всеми способами стараться, опираясь на нее, создавать прекрасное.

— Откуда взялось название «Тейлизин»?

— Мой народ — уэльсцы. Моя мать происходила из среды уэльсских иммигрантов; дед был в Уэльсе шапочником и проповедником. Здесь они давали уэльсские имена своим поселениям; например, дом моей сестры был назван «Тэнидери», что значит «под дубами». Я тоже выбрал уэльсское название для своего дома, и он стал Тейлизином. Друид[3] Тейлизин был членом Круглого стола короля Артура. Он пел славу изящным искусствам (думаю, что он был чуть ли не единственным британцем, который когда-либо это делал), так что я выбрал его имя для названия. Оно означает «сияющее чело», и этот дом, который называется Тейлизином, построен, как чело на склоне холма — не на вершине холма, потому что, я считаю, этого не следует делать. Если вы стоите на вершине холма, вы теряете холм. Если вы строите на склоне холма, вы имеете и холм и возвышение, к которому стремились. Тейлизин и является таким челом.

— Одно слово по поводу Тейлизина-Вест[4]. Мне хотелось бы знать, в

[1] Тейлизин дважды сгорал и отстраивался в 1914 и 1925 гг., почему и называется «третьим».

[2] Т. е. для севера США; климат штата Висконсин соответствует примерно климату Ростовской области.

[3] Друиды — жрецы у древних кельтов.

[4] Тейлизин-Вест («Западный») — зимняя резиденция мастерской — школы Райта — построен силами членов «Тейлизинского товарищества» в 1938 г. в местности с жарким климатом — пустыне Аризона на юго-западе США (см. рис. 3—4).

чем причина больших различий между этим и тем, другим Тейлизином, который был построен для того же лица — ведь оба являются вашим местожительством. Почему такая разница?

— Прежде всего, там совершенно другая местность. Мы приехали в пустыню, где я впервые увидел удивительные и захватывающие воображение формы: кактусы и горы. В Висконсине выветривание в течение веков смягчило все вокруг. Пейзаж здесь пасторальный, мягкий. А там все было резким, жестким, голым и диким. Все в пустыне вооружено, бронировано, и это было новым для меня. Исходя из того же чувства структуры, из одной и той же идеи строительства, которая была у нас в обоих упомянутых вами случаях, Тейлизин-Вест должен был полностью соответствовать пустыне. Таким образом, Тейлизин и там тоже соответствует своему месту, соответствует своему окружению. Назначение же дома в Аризоне было в основном то же, разумеется, что и в Висконсине, и с тех пор существенно не изменилось.

— В чем же различие между органичной архитектурой и традиционной архитектурой?

— Я полагаю, вы имеете в виду конструктивные особенности?

— Да.

— При взгляде на старую стоечно-балочную конструкцию вы всегда можете сказать, что вот это стойка, а это балка. Стойка и балка — все это было накладыванием одного на другое. Если требовались перегородки, они нарезались и притыкались — понимаете, нарезались, притыкались и обрубались. А если требовалась связь, приходилось прикреплять одно к другому, чтобы они были соединены. Но они могли и разъединиться.

Так вот, в органичной архитектуре все части здания сплотились. Теперь вы можете растягивать конструкцию. Она обладает прочностью на разрыв благодаря стали, придающей ей легкость, и благодаря стали можно теперь перекрывать большие пространства и защищать их большими светлыми листами стекла. Восток и, разумеется, Греция не имели таких возможностей. Если бы у них были сталь и стекло, о чем бы нам было еще думать теперь? — мы бы копировали, как обычно. Но нужно было что-то предпринять с этими новыми материалами, с этими новыми возможностями — стеклом, сталью и машиной. Эти возможности огромны. Благодаря легкости и высокой прочности стали, мы смогли применить консоль, и путем применения стали был внесен в конструкцию элемент непрерывности, целостности. Одно переходит, переливается в другое и становится его частью — вместо того, что делалось раньше: вместо того, чтобы нарезать, притыкать и обрубать. Благодаря этому принципу прочности Империал-отель[1] остался невредимым при землетрясении. Этот

[1] Империал-отель в Токио (1916—1922) — одно из крупных сооружений Райта. При строительстве здания применены блестящие инженерные решения (автором которых также является Райт). В то же время оно перегружено декором по-модернистски стилизованных архитектурных форм. Подробнее о его строительстве говорится в главе «Некоторые вопросы будущего архитектуры» (см. рис. 51 и 52).

принцип легкости и гибкости — вместо неподатливой жесткости, которая могла быть сломлена, — придал ему прочность и устойчивость [1].

— Не могли бы вы перечислить нам кое-что из того, что является в основном вашим собственным нововведением в архитектуре?

— Прежде всего — новое понимание пространства, как *реальности* здания [2], из чего следует внешняя форма, результат этого нового понимания пространства — примерно то, что я в свое время назвал текучестью пространства. Затем — свободный план; вместо здания, представляющего собой набор коробок в коробках, план становился более и более открытым — более и более пространственным; внешнее пространство постепенно все больше входило внутрь, а интерьер все больше открывался наружу. Этот принцип развивался до тех пор, пока мы не получили практически новый план. О нем всегда говорят как о «свободном плане». Это — первый непосредственный результат. Затем, разумеется, имели место попутные конструктивные моменты, о которых мы упоминали перед этим, говоря о здании, имеющем пространственную прочность, в противовес зданию, которое не имеет ее, и которое может распасться на части. Здания, построенные по такому методу, простоят, мне думается, триста лет. Несколько столетий.

В связи с этим конструктивным нововведением возникло большое число новых моментов, из которых, вероятно, наиболее важным является гравитационное отопление, при котором отопительные приборы находятся под поверхностью пола: трубопроводы с горячей водой проложены в щебеночной подготовке [3].

Положив толстый ковер на пол, вы имеете под ногами аккумулятор тепла. Вы сидите в тепле, ваши ноги в тепле, вы можете раскрывать окна и все же будете ощущать комфорт. Дети могут играть на приятной теплой поверхности.

Да, я думаю, что нам, в связи с нововведениями, следует упомянуть и об угловом окне. По тому, что случилось с угловым окном, вы можете судить о судьбе многих других новшеств. Угловое окно служит признаком той идеи, зародившейся у меня еще в самом начале моей работы, что наша архитектура нуждается в чем-то значительно лучшем, чем коробка. Таким образом, я начал разрушать здание-коробку.

Угловое окно выражает собою это разрушение коробки. Свет снаружи и видимость наружу появляются в том месте, где их никогда не было

[1] Райт говорит здесь о «пластичности» (см. редакционную статью), выдвигая на первый план одно из второстепенных различий между старой и новой архитектурой. Что же касается органичности современного архитектурного решения, то его принципиальная сущность состоит не в этом.

[2] «Реальностью» здания Райт называет его внутреннее пространство. Подробнее об этом см. в главе «Органичная архитектура».

[3] Речь идет об одноэтажном доме, который у Райта обычно не имеет фундамента. Основанием для дома является щебеночная подготовка толщиной 12—15 *см*, на которую укладывается слой бетона 10 *см*. На поверхность этой платформы, являющуюся полом, устанавливаются стены дома.

раньше. Вместо стенок коробки появляются стенки-ширмы; стены как стены исчезают, и исчезает коробка как коробка. Угловое окно стало приемом, который обошел весь мир. Но вместе с ним не шла идея того, что я хотел им выразить. Освобождение пространства свелось к окну, вместо того чтобы стать принципом отказа от привычной, оцепенелой схемы постройки, коренным изменением самого подхода к строительству.

— Я слышал, что скрытое освещение тоже приписывается вам.

— Да, я впервые применил так называемое скрытое освещение уже давным-давно. Думаю, около пятидесяти лет назад. Встроенное освещение за полками, освещение потолка снизу, источники света наверху, скрытые разными способами и освещающие стены. Я делал тогда, мне кажется, почти все, что делается теперь. Во всяком случае, в этой области я не знаю чего-либо принципиально нового.

— Недавно вы построили новую церковь. Она не похожа на известные нам церкви [1]. Не скажете ли, почему?

— Это здание выражает унитаризм, который исповедывали мои предки. Принципом здесь является «единение», единство. Унитаристы верят в единство всего сущего. Так вот, я здесь пытался построить здание, которое выражало бы чувство всеобщего единства. В плане, как видите, треугольник. Крыша треугольная. Треугольник — символ стремления ввысь.

Я не хотел строить церковь в городе. Я хотел вынести ее на лоно природы и сделать так, чтобы она имела вид загородного клуба и была более интересным для людей, привлекательным местом собраний. Я убедил членов правления, что нужно уйти из города. Мы ушли, но недостаточно далеко, потому что раньше, чем была построена церковь, город добрался до нас. Таким образом, мы оказались в пригороде, вместо того, чтобы быть за городом. Когда теперь стремишься к децентрализации, нужно идти далеко и быстро, потому что все вокруг продвигается еще быстрее. Вы теперь повсюду можете видеть растущую децентрализацию. Посмотрите, заводы и фабрики строятся вне городов, а торговцу не терпится, чтобы поскорее была решена транспортная проблема связи с загородными местностями. Я думаю, что бензозаправочная станция была первым шагом к децентрализации. Эта тенденция все возрастает, хотите вы это признать или нет. Теперь нужно планировать с учетом децентрализации. Нужно предусматривать ее, а не позволять ей развиваться хаотически, подобно тому, как растут города. Нью-Йорк, например, это по своему плану не более чем огромная сумасшедшая деревня. Таково, в большей или меньшей степени положение во всех наших больших городах.

То, что считают *ростом* города, в действительности ведет в конечном счете к смерти города.

— Если бы вам пришлось проектировать и строить целый город, включая жилье, места отдыха и производственные здания, — что именно вы имели бы в виду, выполняя эту программу?

[1] Унитарная церковь, Мадисон, штат Висконсин, 1950—1951 гг. (см. рис. 5—7).

— Прежде всего, правильное использование местности и учет ее природных особенностей; затем, назначение города или иного населенного пункта, — а оно может быть разным; ну и, разумеется, не меньшее значение в данном случае имели бы характерные особенности самих жителей. Иначе говоря, это было бы естественное решение, соответствующее породившим его условиям. Органичная архитектура — это естественная архитектура. Ну, а какой должна быть естественная архитектура? Соответствующей своим условиям, не правда ли? Не должно быть эклектики любого рода, — чего-то, что выбирают где-то по вкусу и применяют в данных обстоятельствах. Нужно вникнуть в природу обстоятельств и из этого получить решение.

Это применимо и к городу или поселку, применимо ко всему, что бы вы ни проектировали.

— Даже фабрику? Позвольте спросить, а если бы вы строили фабрику?

— Особенно, если фабрику.

— Что же вы считаете самым важным в данном случае, — при строительстве фабрики?

— То, что касается человека. Жизнь рабочих. Я не вижу ничего невыгодного в том, чтобы улучшать условия для работников — ведь при этом возрастет производительность их труда. Окружение, как мы в этом убедились при строительстве административного здания компания Джонсон[1], очень влияет на эффективность. Если вы сделаете так, что люди будут гордиться своим окружением и будут чувствовать себя в нем хорошо, если их окружение будет выражать их достоинство и гордость, то все это будет только на пользу результатам их труда.

Администрация компании Джонсон убедилась в этом. Когда началась работа в новом здании, возникла необходимость готовить чай для сотрудников в обеденный перерыв, потому что они не хотели уходить домой. Им нравилось находиться в этом здании, приходить на работу раньше и наслаждаться его видом — они сами стали привлекательной чертой этого интересного воодушевляющего окружения. И это оказалось прибыльным. Это «окупилось» (так, что ли, у нас выражаются?). А «окупаемость» — это, конечно же, критерий, который все решает. Так вот, даже если решать все с точки зрения «окупаемости», здоровое окружение, которым работники гордились бы, «окупает» себя.

— В прошлые годы американская пресса и архитектурные профессиональные организации были с вами не всегда любезны. Не скажете ли вы что-либо по этому поводу?

— Не вижу, с чего бы они были любезны со мной. Я противоречил всему, во что они верили, и если я был прав, значит, они были неправы. Откуда же возьмется любезность? Я думаю, одно время вопрос стоял

[1] Здание управления компании по производству воска «Джонсон и сын», г. Расин, штат Висконсин, 1936—1937 гг. (см. рис. 46—49).

даже так: они — или я. Вы понимаете, что́ происходит в таких условиях. Между прочим, оно происходит и теперь, но уже не в такой степени. Но верно также и то, что до сих пор гораздо больше ценят сделанное нами в европейских странах и на Востоке, чем в нашей собственной стране. Образование в нашей стране не связано с подлинной культурой. Мы очень медлительны, когда нужно воспринять то, что делается у нас же дома. В нашем народе всегда существовало мнение, что культура приходит из-за границы. Это действительно так и есть и нельзя обвинять людей за то, что они так думают.

О том, чтобы развивать свою культуру здесь, в западных прериях, поросших высокой травой, и слышать не хотели. Это не воодушевляло. Даже негодовали, когда слышали что-либо подобное. Когда же она попала за границу и европейцы оттуда привезли ее сюда, ее вручили американскому народу. Что же, если не нравилось воспринимать ее у меня — ее брали у них.

— На протяжении вашей жизни в мире произошли большие изменения — экономические, социальные и идеологические. Прошли годы мира и войны, годы больших надежд и больших несчастий для человечества. Повлияли ли какие-нибудь из этих изменений на вашу работу и образ ваших мыслей?

— Нет, и, к сожалению, моя работа не повлияла на эти изменения. Мой идеал был совершенно определенным. Я был совершенно уверен в том, какими путями я должен идти. Еще в начале своего жизненного пути я должен был выбрать между честным выражением своих взглядов и лицемерным смирением. Я выбрал откровенное высокомерие, и с тех пор поныне не вижу оснований изменяться.

Через все эти изменения мы[1] идем все по тому же пути, и я уверен, что принципы нашего творчества (его дух и главное направление) являются действительно идеологией демократии. Если демократия когда-нибудь будет иметь свободу и свою собственную культуру — архитектура будет ее основой. Да, я верю, что мы идем по истинно главному направлению великой архитектуры — естественной архитектуры для свободы и для демократии.

— Помимо всего прочего, вы еще и учитель, мистер Райт. К каким выводам вы пришли за годы вашей деятельности о роли и долге учителя и учеников?

— Я не учитель. Никогда не хотел учить и не верю, что можно учить искусству. Науке — да; специальности — разумеется; но искусству — нельзя. Его можно только внедрять. Например, вы; — вы можете создать атмосферу, благоприятную для его развития. Но если это делаю я, меня называют учителем, помимо моего желания. Что же, если так, — называйте меня учителем.

[1] Т. е. сам Райт.

— Не ощущаете ли вы, что в американской архитектуре есть в общем прогресс, скажем, за последние несколько лет?

— Нет, боюсь, что прогресса нет. Я думаю, что ищут только внешних эффектов, приумножают их, но основа этих эффектов, действительная причина, таящаяся в самой сущности бытия вещи, — по-видимому, предана забвению. Если честные искатели когда-нибудь овладеют внутренним принципом, результатом будет бесконечное разнообразие. Никому не придется копировать другого. Моим большим разочарованием всегда было видеть вместо творческого соревнования волну подражательства.

— Какое произведение вы считаете своим лучшим достижением за долгие годы своей практической и творческой деятельности?

— Разумеется, последнее построенное мною здание.

— Что вы назвали бы наибольшим огорчением в своей работе?

— Думаю, я коснулся этого только что, когда говорил, что вместо соревнования вижу главным образом подражание. Подражание подражаниям.

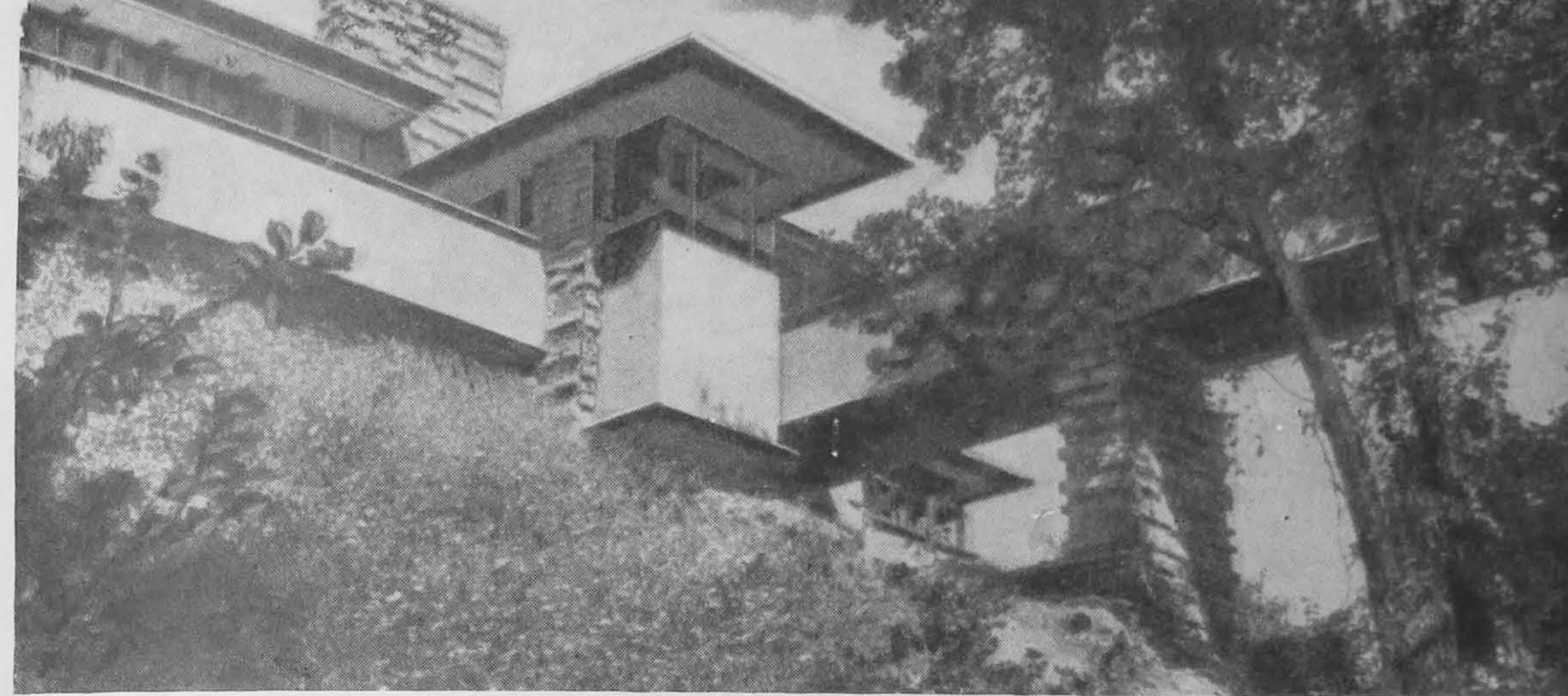
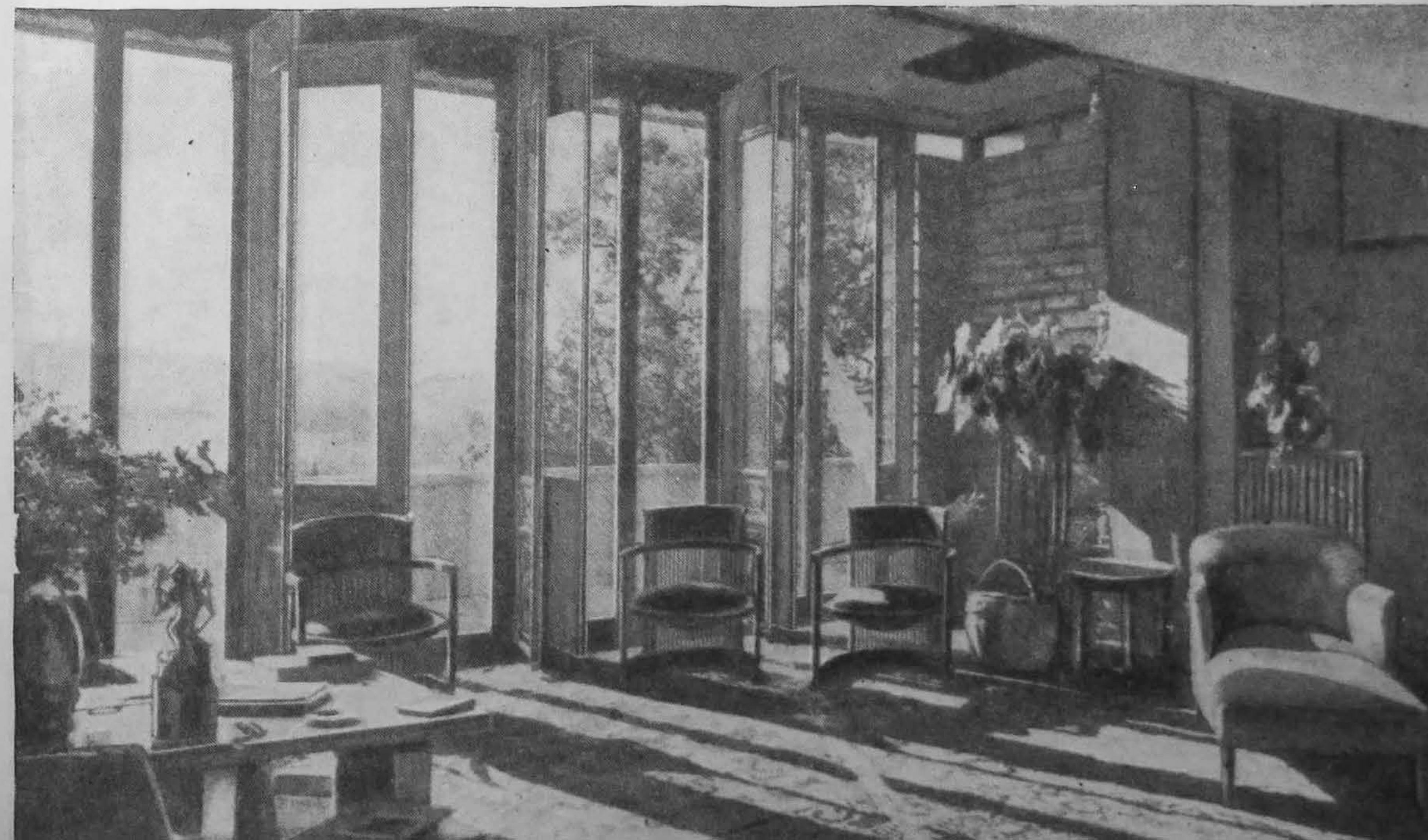


Рис. 1. Тейлизин (Северный), собственный дом Райта. Спринг-Грин, штат Висконсин, 1925. Фрагмент

Рис. 2. Тейлизин. Интерьер



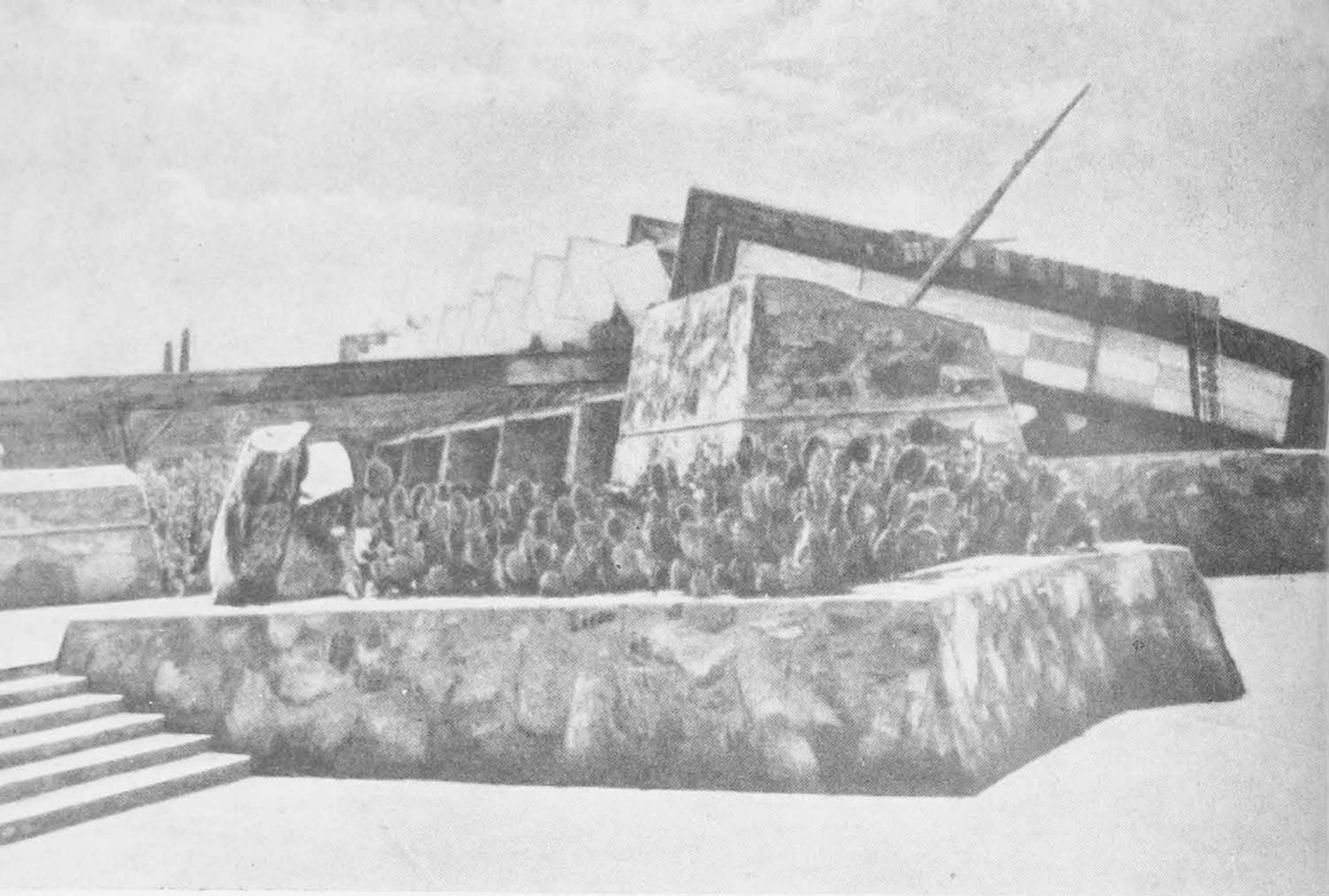


Рис. 3. Тейлизин-Вест (Западный). Близ Финикса, штат Аризона, 1938. Фрагмент



Рис. 5. Унитарная церковь. Мадисон, штат Висконсин, 1951

Рис. 4. Тейлизин-Вест. Фрагмент

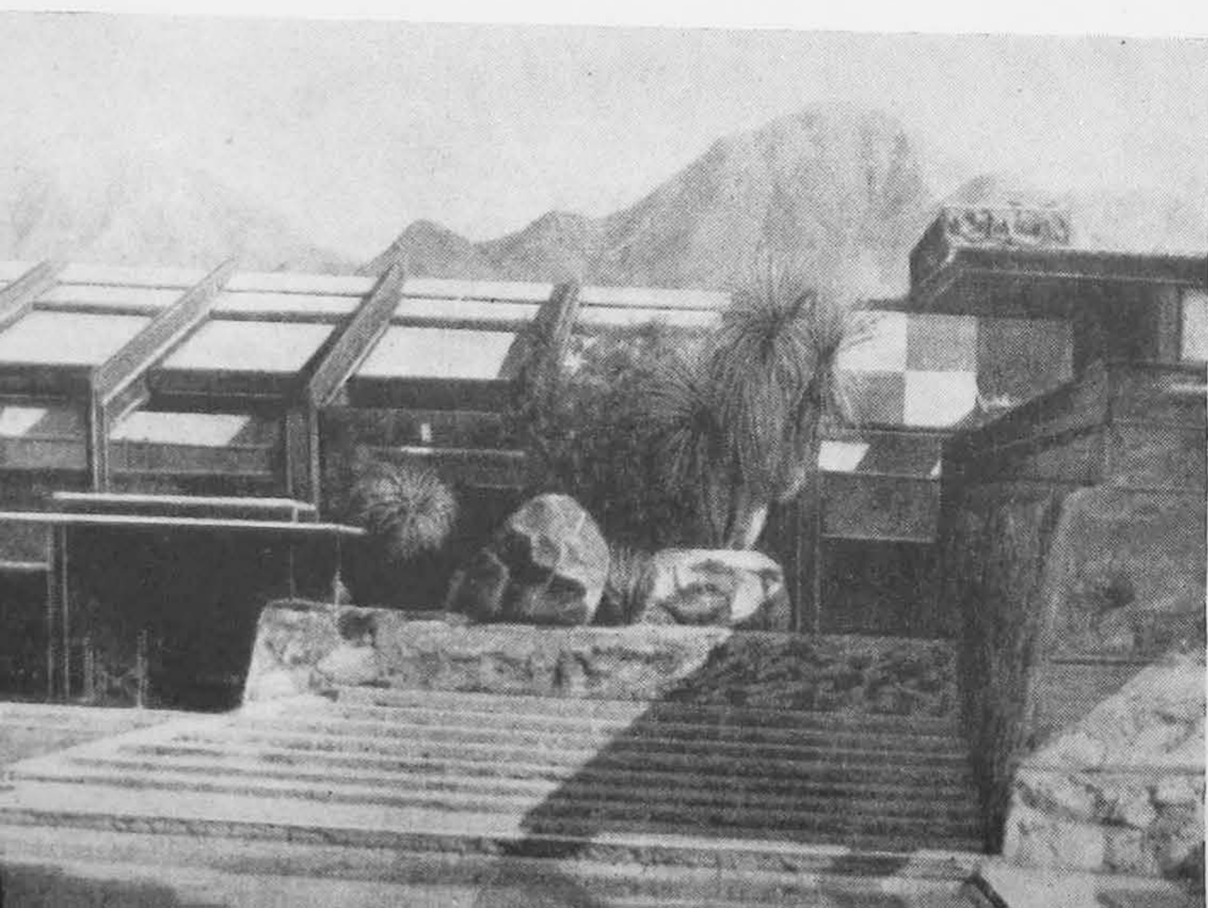


Рис. 6. Унитарная церковь. Интерьер

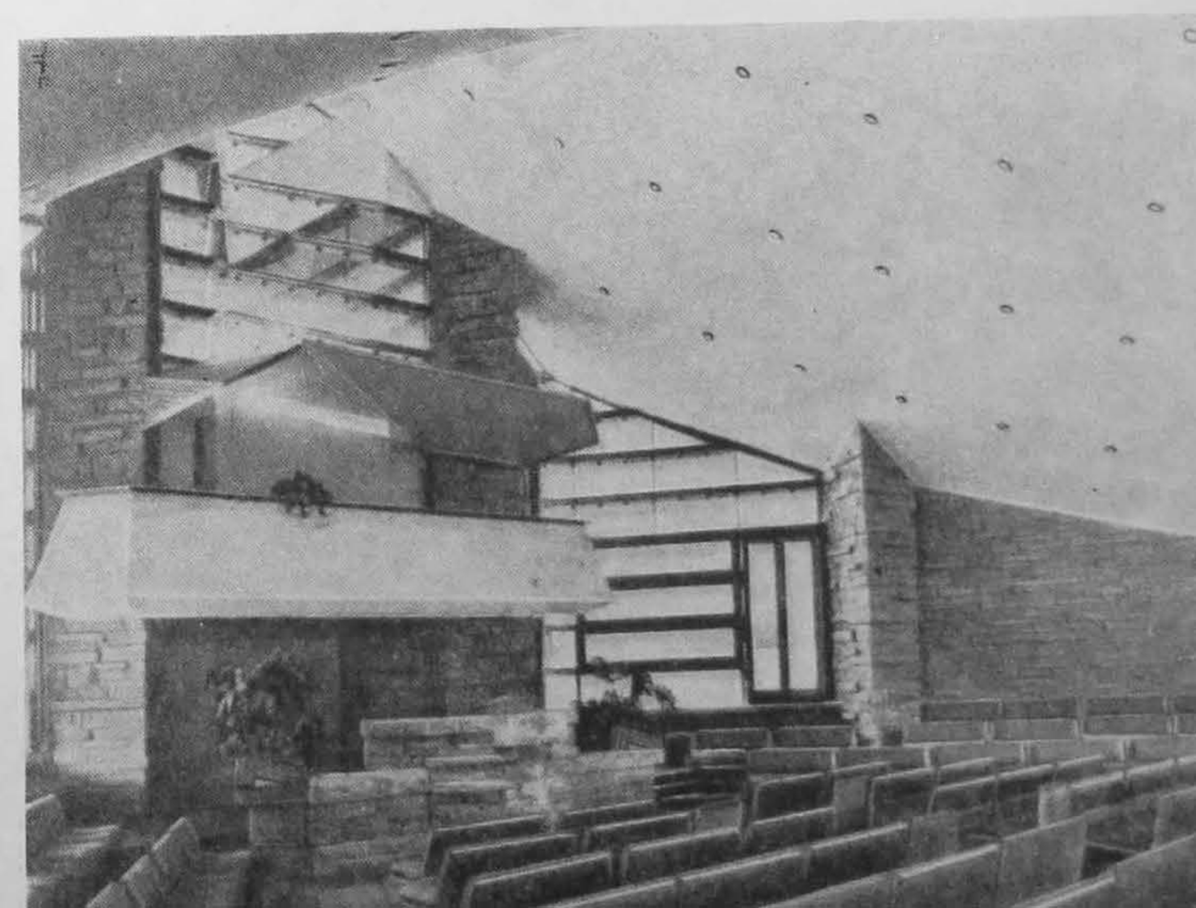


Рис. 7. Унитарная церковь. План

Некоторые вопросы прошлого и настоящего архитектуры[1]

— ЗЕМЛЯ является простейшей формой архитектуры. Строительство на земле столь же естественно для человека, как и для животных, птиц и насекомых. Но поскольку человек есть нечто бо́льшее, чем животное, его постройки стали тем, что́ мы называем архитектурой.

В древние времена ограничения человека помогали тому, что его постройки были архитектурой. Замечательные примеры: майя, Египет, Греция, Византия, Персия, готика, Индия, Китай, Япония.

Материалы играли важнейшую роль в первобытной архитектуре. Характер всех древнейших зданий определялся наличными материалами больше, чем какими-либо другими обстоятельствами. Дерево, кирпич и камень всегда применялись соответственно своим свойствам и выглядели сами собой. Позднее строитель потерял из виду природу в этом интегральном смысле. Но эти добрые ограничения удерживались до так называемого ренессанса или «возрождения» архитектуры.

Будучи ремесленниками, ранние строители, обученные в процессе практического опыта работы с материалами в реальном строительстве, могли найти правильные способы применения любого встречавшегося им материала. Это были способы, которые наилучшим образом соответствовали роду строительства, называемому архитектурой. Род строительства, который мы можем назвать сегодня архитектурой, — это строительство, в которое входят человеческие мысль и чувство, чтобы создать высокую гармонию и подлинную значительность сооружения, как целого. Кров и утилитарность сами по себе никогда не были достаточны. Здание было высшим продуктом человеческого духа. Человек всегда стремился отражать в нем то, что думал о себе, как о богоподобном существе. Человеческое воображение создало богов, и соответственно человек создавал

[1] Этот очерк впервые был опубликован в 1937 г.

богоподобные здания. Он посвящал их богу, которого сотворил. Его архитектура была чем-то восходящим от его практического «я» к его идеальному «я».

Боги были разные, но так же, как и бог, которого творил человек, был возвышенным или низменным, так и создаваемые человеком здания были благородными или относительно незначительными.

Рассматривая разнообразнейшие здания, построенные красными, желтыми, белыми и черными людьми, мы видим, что все они при разных обстоятельствах группировались в различного рода скопления. Эти скопления мы называем городами и селениями. В первобытные времена это строительство домов группами было вызвано страхом перед опасностями и социальной необходимостью ежедневных контактов людей, а также являлось следствием принуждения.

Таким образом, дома представлены группами — большими и малыми. Несомненно, строительство домов группами раньше было выражением определенного общественного согласия. В свое время селение удовлетворяло реальные нужды людей.

Воинственное племя имело свое селение. Мирное племя, возделывавшее землю, также укрывалось на ночь в своем селении. Селение было необходимо, с одной стороны, для укрытия, с другой — для нападения и обороны. И всегда, для удобства вождя, а также и его подданных, все располагалось вокруг него. Человек, будучи животным, всегда прежде всего искал безопасности. Будучи человеком, он постоянно стремился к сохранению сущего. Будучи животным, он желает как можно дольше жить. Будучи человеком, он придумал бессмертие. Нигде эта жажда постоянства существования не выражается столь явно, как в архитектуре. Наверное, архитектура — наиболее очевидное воплощение вечной мечты, которую называют бессмертием.

Эти различные группы домов выросли из племенных поселений в более крупные населенные пункты, а из них — в города. Малые города становились более крупными, пока, наконец, некоторые из них не приобрели выразительность и целостность отдельного большого здания. Иногда город становился столь же разнообразным в своих частях, как иное здание, и уподоблялся ему в величии.

Но обычно город разрастался без плана вокруг отдельных мест, расположение которых было, вероятно, непреднамеренным. Город возникал во многом подобно толпе, собирающейся вокруг чего-нибудь интересующего ее, в каком бы месте это ни случилось. Иногда условия коммуникаций или исторические обстоятельства изменяли местоположение этого притягательного центра.

И обычно разница между селением и большим городом была только количественной. Первое перерастало во второе, так что первоначально выбранная местность, подходящая для селения, становилась серьезным недостатком выросшего потом города. Скопляющееся население занимало те места, которые находило. Часто оно занимало их под нажимом обстоятельств. Действительная свобода человеческой жизни в таких условиях становилась фикцией.

В древности города и селения окружались крепостными стенами, потому что города и селения были укреплениями. Если позволяла сила, сюда врывался какой-нибудь главарь шайки, барон, пират или бандит. Часто наиболее удачливый разбойник становился бароном, иногда монархом. Насильник мог властвовать в феодальные времена, и действительно властвовал, как часто властвует и в наши времена.

«Божественное право короля» — относительно более позднее нововведение. Это право, которое узурпаторы сами себе присваивали, основательно поизносилось к нашему времени. Но в свое время бароны и монархи поставили архитектуру на службу богатству и власти, тогда как она должна служить всему народу и выражать дух нации. Архитектура начала становиться нарочитой, произвольной. Она стала претенциозной, притворной и мелочной. Зачастую, когда главарь разбойников делается бароном, а барон монархом, желание строить превращалось в тщеславие. Оно выходило за пределы необходимого. Все великие здания, строившиеся в прошлом, — множество дворцов и надгробных сооружений, а также церкви, термы, театры и стадионы, — строились как памятники могущественным личностям, под покровительством которых они воздвигались.

В эволюции рода строительства, который мы можем назвать архитектурой, значительная роль принадлежит древним цивилизациям. Нам не следует забывать о достижениях островитян Южного моря [1], от далекого юга и до севера или о дикарях Тихого океана, которые с помощью украшений старались придавать орудиям труда и предметам своего обихода вид и ощущение большей прочности. Архитектура древней Персии, дорийцев, ионийцев, Византии — имела большое значение. Ее происхождение теряется в глубине веков. Но за обозримый исторический период все эти народы внесли свой вклад в развитие архитектуры. Они все являются членами единой человеческой семьи.

Начнем с тех больших достижений архитектуры, которые имели место с X века до н. э. по XIII век н. э. В этот период из недр цивилизации и на ее почве возникли величайшие здания мира, следы которых еще видны нам теперь.

По неопределенным научным данным культуру майя помещают на многие века позже периода высшего развития египетской культуры. Она существовала примерно около VI века до н. э.; немецкие и другие данные расходятся в этом вопросе [2]. Но как бы то ни было, египтяне и майя имеют в своем величии много общего в отличие от других культур, за исключе-

---

[1] Южное море — старое название Тихого океана (в его южной части), данное ему испанскими конкистадорами.

[2] Майя — название одного из индейских племен и общее название племен, живших на территории современных юго-восточной Мексики, Гватемалы и Британского Гондураса. Период майя начинается примерно с начала новой эры или немного ранее. Высокого развития эта культура достигла в X—XVI вв. н. э.

нием выдающихся произведений периодов Чжоу и Хань древнего Китая, которые также могут датироваться периодом с VI до н. э. по VI век н. э.[1]. И, как это нетрудно заметить, архитектура, с точки зрения стиля, находилась в определенном соотношении со всем, чем пользовались люди в ней и в связи с ней, т. е. с утварью, одеждой, украшениями, произведениями искусства, литературы, с самой жизнью. Все это явным образом находилось в родственной связи. Все служило общим задачам, сводившимся, в конечном счете, к общей цели.

Египтяне того периода были уже более искушены, чем ранние майя или китайцы ранних времен, так что их культура, вероятнее всего, возникла в более раннюю эпоху развития человечества, чем у тех и других. Если же первобытный характер говорит о большей древности, то культура майя может считаться старше[2]. У майя мы видим величественную простоту в трактовке формы. Вероятно, это наиболее великая в смысле элементарности архитектура. За ней следует ранний Китай, особенно его камни и бронзовые скульптуры. Как майя, так и китайцы утверждали форму, которая могла возникнуть только из тесной связи со стихийной природой и из естественного применения материалов как теми, так и другими.

Египетская архитектура, за исключением пирамиды и обелиска (они, вероятно, принадлежат более ранней эпохе), обладала плавностью линий и сравнительным изяществом, что могло быть внушено художнику человеческой фигурой. Египетская архитектура представляла в облагороженном виде каменное *тело*. Это подтверждает египетский танец, столь отличающийся от греческого. Пейзаж Египта, служивший фоном его архитектуры, представлял собою простоту простирающихся пустынь, оживленных зеленью оазисов. Египтянин рос в условиях аграрной культуры. Он был астрологом и творил себе богов в своих мифах. То, что представлял собою египтянин, как будто записано в египетской архитектуре, самой развитой из дошедших до нас с древнейших времен.

Но майя жил среди суровых скал. Его окружали необъятные джунгли, населенные змеями. Майя рос в условиях постоянной войны и строго соблюдал свои религиозные обряды. Его боги были олицетворением силы. Тело его архитектуры представляет собою воплощение мощи. Уловите простую силу величия первобытного чувства формы и ее обогащения у майя. Уловите жестокую власть его жестоких богов (грубо оформленный гранитный валун достаточен для воплощения такого бога), свяжите его с обширными плато возводимых им террас и могучим масштабом его горизонтально протяженных сооружений. И здесь вы увидите выраженные в камне чувства мощи. Даже «декор» у майя был мощный. Он был большей частью выложен из камня.

---

[1] Периоды истории древнего Китая: Инь (Шан) — XIV—XII вв. до н. э.; Чжоу — XII—III вв. до н. э.; Хань — III в. до н. э.—III в. н. э.; Троецарствие—III—VI вв. н. э.

[2] В действительности культуры Египта и Китая старше культуры майя (см. предыдущие примечания).

Да, и египтяне и майя кажутся выходцами из единой родины. Охватив широким взглядом, сравните чувства мощи и покоя, внушаемые очертаниями сооружений майя и непосредственные египетские формы с их почти человеческими линиями; столь завершена и пластична египетская архитектура на фоне бесконечных просторов окружающих ее волнообразных песков, что она представляется языческой песнью архитектуры человеческих очертаний, высеченных в камне. И хотя она модулирована в камне, как человеческая фигура, ее массы преисполнены такого же величественного покоя.

Затем сравните архитектуру майя и Египта с ранними формами китайской архитектуры, в которых отразилось древнекитайское поклонение природе.

Несомненно, это влияния, пришедшие из таинственной Полинезии[1]. Здесь наличествует чувство материала. Оно ищет качественных выражений в форме, дающей глубокое ощущение природы обрабатываемого вещества и способа его обработки. Вы увидите также: то, что делали в раннем Китае, делалось не столько для того, чтобы сметрели *на* него, сколько для того, чтобы смотрели *в* него. Во всем, что делал китаец, была глубина чувства, дававшего совершенное выражение родства с красотой естественного мира, окружавшего человека, — а это был Китай. Это — архитектура, в которой тело как таковое не живет[2]. Произведения искусства раннего Китая воздушно легки. И все же архитектура дорийцев, майя, Египта и Китая проявляет определенное взаимное родство.

Древние каменные постройки — вероятно более древние, чем сооружения Египта и Греции — в руках византийцев стали совершенно отличными от сооружений, строившихся из камня инками[3], египтянами и китайцами. Византийцы оперировали аркой, являвшейся более тонким строительным приемом и дававшей более развитые формы, чем балка майя, египтян и греков, хотя, все же, это, в сущности, еще первобытная кладка. Византийская архитектура ожила благодаря арке. Свод поднимался от капителей каменных столбов и переходил в перекрывающий пространство низкий, тяжелый каменный купол. Его пазухи были спрятаны внутри тяжелых стен, над каменными массами которых, прорезанными внизу арками, показывалась плоская вершина купола. Айя-София — это уже позднейший пример

---

[1] Культура Китая значительно древнее полинезийской, которая сама развивалась под влиянием культуры Юго-Восточной Азии, а также древнеамериканской культуры. История Китая начинается с III тысячелетия до н. э. Полинезия была заселена путем миграции населения Юго-Восточной Азии в начале н. э.; по последним данным — также из Южной Америки в I тысячелетии н. э.

[2] В отличие от египетской архитектуры, в которой Райт видит воплощение в камне человеческого тела.

[3] Инки — в данном случае общее название индейских племен, живших на территории главным образом современного Перу. Древний период примерно с VII в. н. э. период инков с XI в., государство инков с 1438 г. (разгромлено испанскими конкистадорами в 1532 г.).

Каменные стены Византии часто имели вид крупной мозаики, выложенной из цветных камней. Интерьеры инкрустировались наверху, по сторонам и внизу мозаиками из золота, глазурованной керамики и цветного стекла. Византийцы высекали из камня пышные формы, но в этих формах сохранялось чувство каменной массы, что бы они ни высекали. Тяжелые деревянные балки, расписанные или резные, покоились на резных каменных подушках или закладывались в стены. Кровли выполнялись из грубой черепицы. Целое производило впечатление произведения природы. Это было поклонение природе, осуществляемое с помощью тяжелых строительных материалов, мастерского выполнения и обилия цвета.

Романская архитектура произошла из византийской. И среди многих других влияний сегодня наша собственная страна — так долго отстававшая в области архитектуры — в творчестве одного из своих крупнейших архитекторов, Генри Гобсона Ричардсона, проявляет признаки влияния романской архитектуры[1].

Айя-София — вероятно, самое крупное, но позднее сооружение в архитектуре Византии. По крайней мере, в смысле масштабов оно крупнейшее. Византийское чувство формы является как западным, так и восточным. Эта архитектура явно основана на традициях, но ее происхождение теряется в глубокой древности. Византийская архитектура, которая, в конечном счете, стала христианской, более характерна для камня, чем готическая архитектура. Она не менее подлинно каменная, чем архитектура майя, но в духовном выражении этого материала уступает ей. Византийские здания восприняли богатство Востока в изделиях из металла, в использовании тканей, в образах и обрядах. Византия существовала главным образом торговлей. Но, несмотря на господство купцов, здоровый дух жил в ее зданиях, которые прочно стояли на земле, просто выражали свое назначение и были совершенно оригинальны.

В купольных зданиях Персии мы видим наличие византийской арки. Эти здания были произведениями просвещенного народа. Архитектура персов была, вероятно, вершиной цивилизаций, вышедших в долину Евфрата и Тигра из предполагаемой колыбели белой расы. В персидской архитектуре арки и купола поднимаются на полную высоту, полностью расцветают, тогда как в средневековой архитектуре Запада каменные арки начали делать стрельчатыми. Персы любили каменную кладку. Путем наиболее искусного из известных нам приемов обжига глины, используя кирпич и раствор, они достигли огромного масштаба в зданиях. С помощью керамических материалов они делали перекрытия в виде больших каменных куполов, инкрустируя их необыкновенной мозаикой из плиток. Они укрепляли кирпичные купола, заглубляя их пазухи далеко в массивы кирпичных стен. Эти купола, воздвигавшиеся техникой каменной кладки, являлись органичной частью всего сооружения. И вздымая ввысь к небу эти купола с тонко прочувствованными выпуклостями, персы делали их совершенно человечными. Персу так нравился купол, что он надевал на голову тюрбан, ассоциирующийся с куполообразной формой, и облачался в длинные до пят одежды, уподобляя их простым каменным стенам, несущим свое узорчатое украшение; в виде цветистой керамики оно покрывало здания, а в виде тканей и вышивки рассыпа́лось по его одежде и коврам.

[1] Ричардсон (1838—1886) — американский архитектор, один из первых, стремившихся к рационализации архитектуры. Оказал влияние на Салливена. Стремился очищать здания от фасадной бутафории, оперируя лаконичными формами романской архитектуры. В книге «Завещание» (A Testament), вышедшей в 1957 г., Райт называет Ричардсона эклектиком, не имеющим значения для современности. Прямого влияния на современную архитектуру Америки романская архитектура не оказывает (за исключением отдельных эклектических исканий).

Перс родился или стал настоящим мистиком. А будучи мистиком, этот человек белой расы, получивший специфическое развитие, естественно, любил синий цвет. Он помещал синее в синее, и снова синее в игре синевы, с тонкими ритмическими узорами, выявлявшими божественный цвет повсюду, на всех поверхностях стен. Он сохранял поверхности стен нерасчлененными, протяженными и гладкими, чтобы их можно было обогащать освещенными солнцем коврами инкрустаций, которые выражали его дух, выявляющийся в этих глазурованных цветных керамических плитках. Персидские кувшины, менее изящные чем греческие, имели хорошую форму, большие размеры и, конечно, были синего цвета.

Украшения, которые носили персы, были синие с золотом, утонченные по ритму и цвету, во всем непревзойденные, по разнообразию своих форм подобные цветам. Разум перса сделал стены зданий освещенными солнцем садами поэзии, выразительной в своих геометрических формах и чистых красках. Такими же были и тканые ковры, покрывавшие красно-синюю мозаику полов.

Кроме того, персы окружали свои здания аллеями кипарисовых деревьев и большими участками, покрытыми живыми цветами. А купола и минареты отражались в больших зеркально гладких прямоугольных бассейнах со свежей водой, наполнявшихся до краев и обрамленных узкой полосой камня.

Да, персам так нравились их здания с куполами, что они не только одевались, уподобляясь этим постройкам, но делали из меди, серебра, золота и эмали такие же дома в миниатюре — и тоже покрывали их куполами, затем наливали в них масло и развешивали эти домики внутри своих домов в виде ламп, освещавших мягким светом сияющее пространство удивительно благородных интерьеров. Персы обладали тонким чувством масштаба и никогда не преувеличивали масштаб изысканных деталей. Эти сооружения стояли на равнинах, с синими куполами на фоне неба, среди рядовых построек персидских городов, столь же законченные, как закончены были кипарисовые деревья вокруг них.

В этих творениях персидской жизни мы видим здания большой силы образности и глубины мысли, оставляющие далеко позади себя другие постройки человечества с их примитивными стенами и крышами. Они, вероятно, достигли вершины возможного в выражении внешней формы.

Во всяком случае, они достигли более высокого развития, чем предшествовавшие им языческие постройки с их чувством массы.

Богатые арабы кочевали, разбивая где придется свои роскошные, ярко расцвеченные шатры. Они многому научились у персов. У персов же учились и индийцы, которые, очевидно, внесли также и много своего. Они возводили своему богу сложные, но менее одухотворенные храмы с многоярусными композициями, террасами, куполами, применяя каменную кладку, медь, золото. Они даже соперничали с персами в роскоши, но у них явно недоставало достигнутого персами простого и чистого сочетания формы, четкого рисунка и цвета. Эта архитектура, благодаря буддизму, которому она служила, распространилась на юг и на восток. Она оказала влияние на Китай, Яву, Бутан [1] и Тибет.

Индийцы, скульптурно обрабатывая камень, покрывали его сложной резьбой. Они перегружали постройки изображениями, в то время как персы в своих сооружениях оставляли поверхности гладкими, инкрустируя их драгоценными материалами, чтобы обогатить стены, не снижая впечатления их прочности. Персидское здание пело под солнцем, как соловей в тени.

Наверное, персидская архитектура была последней, знавшей одухотворенность, чувство отвлеченной формы в архитектуре. Вероятно, это было постепенно утеряно и никогда не будет превзойдено, если только архитектура, руководствуясь идеалом органичности, не достигнет в грядущие годы логичности и в то же время чувственной выразительности. Эти простые благородные массы и их тонко прочувствованная изысканная модулировка говорят нам об эпохе в архитектуре человечества — эпохе, называемой Древней Персией. Она представляется величественным и естественным монументом среди нарочитых построек мировой архитектуры.

Сумрачная, имеющая вид стилизованных каменных растений, архитектура, которую мы называем готической, намного ближе к нам; она замирала постепенно, в течение длительного времени. К началу своей стадии развития в «le moyen âge» [2] архитектура пришла, воплощая в камне ранние формы деревянной архитектуры. Деревянные формы становились все более запутанными и усложненными по мере совершенствования каменной кладки в готике.

Мастерство каменной кладки, являвшейся органичной структурой сооружения, достигло высокого уровня. В прекрасных готических соборах тевтонов, франков, галлов и англо-саксов архитектор не только украшал конструкции, но и конструировал украшения. Кое-что из этого не представляло собою целостности по отношению к сооружению. Ни одно каменное ребро не оставалось не испещренным каменной резьбой. Сам камень, казалось, расцветал, выражая собою человеческий дух или, по меньшей мере, высокий уровень человеческого мастерства. Готические соборы кажутся последним усилием творческого подъема, направленного на то, чтобы воздействовать на человека каменными формами. Благородный материал, ставший переменчивым, как поверхность моря, вздымался в виде волн и пенистых гребней, представляя человеческие символы. В нем были схвачены и с титанической силой выражены образы органической жизни. Это было завершением великой каменной песни, которую в прошедшие века человек пел в архитектуре. Кажется, что здесь человеческий дух одержал победу над материей.

[1] Бутан—страна в Восточных Гималаях, близ Непала. В настоящее время входит в состав Индии.

[2] Le moyen âge (фр.) — средние века.

Но эта великая архитектура развивалась на основе феодальных порядков. В те времена дух, называемый готическим, захватил и барона, и купца, и ремесленника, и крестьянина. В век религиозности дева Мария, дьявол и ад нашли свое выражение в архитектуре, являвшейся воздыханием о небесах. Тело архитектуры оставалось грубым, выражая народную романтику. Быстро росли значение и сила купеческого сословия.

Во все эти великие периоды человеческой истории здания, с точки зрения стиля, были связаны со всем, что люди помещали в них в целях утилитарного использования или для красоты. Они были связаны со всем, что в какой-то степени имело к ним отношение, даже с одеждой и украшениями, с тем, как носили эти украшения и какие носили прически, как подбривали брови, даже каким было выражение лиц. Мы с полным основанием можем считать, что архитектура всех этих народов имела общее происхождение и развивалась в одном и том же направлении. Ее разнообразные черты — поистине черты человечества. Человеческая природа — это ее природа и человеческие ограничения — ее ограничения. Потому что не только древние общепринятые обычаи находились в совершенной гармонии с древними зданиями, предметами обихода и украшениями, но даже манеры людей равным образом подвергались воздействию окружения, а также воздействовали на окружение или отражались в нем. Правильнее сказать — архитектура и все окружение представляли собою в каждый отдельный отрезок времени единое целое с жизнью народа, когда бы и где бы ни существовала архитектура.

Мы обозреваем в перспективных очертаниях эту бесценную летопись вдохновенного творчества красных людей, желтых людей, черных людей и белых людей человеческого рода. То, что мы видим, — могучее воплощение человеческих качеств, выросшее на общей почве. Архитектура в большей степени является частью человека, чем раковина улитки является ее частью. Человеческий дух придает форму инертной материи. Неустанная энергия человека извлекла эту материю из земли и воздвигла из нее здания под солнцем. Это было с самого начала сознательное творчество человека, высшее выражение его личности. Его здания, становившиеся архитектурой, выявляли его истинный дух, в то время как улитка, образуя свою раковину, не имеет свободы выбора и никакого духа.

Принимая это во внимание, мы можем теперь видеть, в чем отличие архитектуры от простого строительства. Просто строительство не знает «духа» совсем. И справедливо будет сказать, что дух вещи является, в

сущности, жизнью вещи, потому что он есть правда. Такова, при взгляде на прошлое, единственная жизнь архитектуры.

Обозревая великие произведения человека, называемые архитектурой, мы видим, как, воплощаясь в отвлеченных формах, хижина африканца воспринимает черты растения или цветка, или уподобляется характерным формам животных — или окружающих ее холмов; как горные жители роют глину из почвы, по которой ходят, лепят из нее большие приземистые сосуды и высушивают их на солнце; и как они помещают в них обожженные и имеющие чудесные формы меньшие сосуды, предназначенные для повседневного пользования или для культа; как они с вдохновением покрывают свои сосуды узорами, а также делают небольшие изображения человеческих фигур, которые должны сопровождать их в их жизни.

Мы видели, как инки продолжали более ранние традиции, начало которых теряется во тьме незапамятных времен, предшествовавших цивилизации, и дополняли слоистые скалы своей местности благородными каменными сооружениями, украшенными грубо выделанными человеческими изображениями, и как они помещали в эти здания каменные, металлические и керамические изделия, которым придавалась соответствующая их назначению форма. Как здания, так и их содержимое обогащались украшениями. Возможно, эта архитектура говорит о великих, более древних культурах, и сама является лишь их отголоском.

Мы видели, как византийцы выкладывали из камня арки, а затем возводили на них купола, при этом стараясь, чтобы материалы представляли собою то, чем они являются на самом деле — не лучше и не хуже.

Мы видели, как другой народ — египтяне — превращал скалы в здания, а здания — в скалы; они знали обработку металлов, керамику и ткачество и украшали свои здания человеческими изображениями, применяя живопись или скульптуру. Стены своих построек они покрывали иероглифами, как каменные страницы. Но эти здания сами были иероглифами истины, пришедшими к ним из какого-то древнего источника, по-видимому, общего для всех. Такое впечатление производит на нас, современных людей, вся архитектура древности.

Мы видели также, как в более позднее время греки сознательно разрабатывали пышные формы в камне, но обрабатывали камень как дерево. В период после дорийцев и ионийцев они обладают явно меньшим чувством материала, чем другие народы. Но греки высоко развили живопись и еще выше — скульптуру. Они помещали здание в вазу так, как помещали вазы и рукописи в здание [1]. Ваза была итогом их поисков изящества в решениях художественной формы, их высшим вкладом в культуру.

Мы видели, как персы, народ столь же древнего происхождения, увенчивали свои здания синими куполами под синим ковром неба и расцвечивали их цветниками синей и пурпурной керамики, превращая здания в цветники среди цветников и помещая в них цветные эмали, керамику и ткани. За исключением книжных иллюстраций, они не делали человеческих изображений.

[1] Учитывая характеристику Райтом греческой архитектуры, эту мысль, по-видимому, следует понимать так, что коробка здания как бы помещалась в «вазу» из стилобата и колоннады.

Мы видели, как в более позднее время строители соборов воплощали в камне сумрачный, вздымающийся ввысь лес, пока торжествующий камень не мог больше выдержать и начинал рушиться. Они вплетали в узоры этого каменного леса большие картины из цветного стекла и деревянной резьбы и завершали композицию картинами на шерстяных и льняных тканях, раскрашенными деревянными и каменными изображениями, величественной музыкой, торжественным ритуалом богослужения и множеством книг.

Мы видели, как восточные народы строили пагоды, подобные елям, и гробницы, гармонировавшие с окружавшими их соснами, и как их здания наполнялись богатством предметов культа поклонения природе в виде золотых изделий, живописи и скульптуры. Дóма их окружали рукописи и множество ремесленных изделий, и жилища их также были полны изображений.

Наконец, теперь мы можем видеть, каким образом все это было осознанием человеком самого себя; как все это было вызвано к бытию простым путем целевого назначения — удовлетворения потребностей людей; но как, в то же время, во все времена и у всех народов это было величайшим человеческим творчеством, в котором использовались и наслаждались все пять чувств. С помощью зрения, слуха и осязания, вкуса и даже обоняния человек создавал возможности более высокого наслаждения, находя глубокое удовлетворение далеко за пределами того, что он мог бы ощущать, если бы был только высокоразвитым животным.

Но обозревая эту общую однородную летопись человечества, мы вынуждены видеть, что род человеческий строил наиболее замечательно, когда ограничения были наибольшими и когда, вследствие этого, для того, чтобы строить, требовались наибольшие усилия воображения. Ограничения явно всегда были лучшими друзьями архитектуры. Ограничения сами по себе даже теперь представляются лучшими друзьями художника во всех видах искусства. Позднее же, как мы видим, вследствие подчинения образцам, изощренности, богатства средств и увеличивающихся возможностей взаимных общений вещи начали смешиваться до тех пор, пока в архитектуре не осталось больше ничего великого. Архитектура утратила искренность. Величественный свод персидского купола был применен «великим художником» без всякого смысла и во имя искусства поднят на воздух [1]. Он был вскинут к небу и поставлен на колонны, размещенные по окружности. Ненужные колонны приставлялись к несущим стенам только ради внешнего вида. Крыши точно так же стали не столько утилитарным

[1] Имеется в виду купол собора св. Петра в Риме, построенный Микеланджело Буонаротти. Подробнее об этом говорится в других местах книги.

элементом, сколько украшением. Дерево применяли как камень, а камень — как дерево. Керамику начали применять как что угодно, но только не как керамику. Короче говоря, один только внешний вид стал достаточным. О целостности не задумывались. Нам приходится видеть также и то, что когда в XIX столетии начали использоваться большие возможности машины, великое искусство архитектуры вскоре стало крайне запутанным, стало переживать упадок из-за увеличившихся возможностей.

Поток не может подняться выше своего источника. Что бы ни строил человек, его произведения не могут отражать и выражать больше того, что он собою представляет. В них нет больше того, что он чувствует. В этой каменной летописи он записывает не больше и не меньше того, что знает о жизни в то время, когда строятся здания. В них живут его сокровенные мысли. Здесь его философия, истинная или ложная.

Одни народы неизбежно были более развиты, чем другие. Некоторые находились в более благоприятных условиях. И мы видим, что влияния архитектуры одних народов отражались — глубоко или поверхностно — в архитектуре других. Пример: искусные карнизы и необходимые колонны греков все еще дают формы нашим общественным постройкам в виде бесполезных карнизов и ненужных колонн современной «модной» архитектуры [1]. Более поздняя архитектура средних веков, называемая готической, все еще дает формы нашим современным учебным заведениям и церквам, а также современным домам богатых торговцев. Она же служит оформлением наших общественных денежных ящиков, называемых банками. Может быть, высоты архитектуры были достигнуты так давно, что различные последующие стили, которые мы теперь называем классическими, уже в свое время были упадком.

На всем протяжении этой достоверной человеческой летописи, запечатленной в бесчисленных зданиях, воздвигнутых трудом человека, ныне разрушившихся или разрушающихся, чтобы снова превратиться в землю, различим определенный характер, говорящий о подлинном отношении человека ко времени и месту. Мы обнаруживаем, что сумма человеческих творческих порывов превращала инертную материю в архитектуру по мере подъема и падения творческого вдохновения людей, но архитектура всегда была творчеством. Теперь же мы подошли к тому моменту, когда самобытные творческие порывы убывают или вовсе прекращаются. Вдохновения больше нет. Оглянитесь на 500 лет назад и — за исключением фольклора, народного творчества, народного строительства — вы не найдете в архитектуре ничего достойного того, чтобы называться творчеством в такой мере, в какой архитектура была творчеством дотоле.

Последний самобытный творческий порыв, называемый готикой, сошел на нет — и наступил «ренессанс», период возрождения прежних форм,

[1] В 1937 г., когда писалась эта статья, «стилем» официальной архитектуры США все еще была эклектическая псевдо-классика, а «стилем» зданий колледжей, банков и церквей — эклектическая псевдо-готика.

которые в период своего рождения тоже были «возрождением». Творческие импульсы становятся слабыми и почти утрачиваются. Для культуры периода, которого мы сейчас коснемся, возможно только возрождение. Это, вероятно, период чрезмерного развития. Очевидно, человечество дошло до предела в развитии языческого идеала архитектуры. Многочисленный класс торговцев, которому до сих пор было чуждо вдохновение, постепенно одержал верх в обществе и вскоре стал оспаривать власть у правящих классов, а затем стал лишать власти разлагающиеся высшие классы общества.

Служанки архитектуры — музыка, живопись, скульптура — на протяжении этих 500 лет идут своим путем. Музыка, молодая, здоровая, развивается и становится независимой в произведениях Моцарта, Баха и Бетховена. Живопись, основывающаяся на работах Джотто и ранних итальянцев, начинает утверждать себя в этом мире «возрождения» как искусство, законченное в себе. Путем развития в виде многих школ и фаз она вылилась в станковую живопись и имитацию фресок. Скульптура в творчестве Буонаротти начинает борьбу за освобождение от архитектуры. Претерпевая многие видоизменения, скульптура завершается натурализмом [1] или подражанием примитивам. В этот период ремесло, все еще активное и имеющее значение, приближается к своей кончине, потому что люди нашли более легкий способ выполнения работ. А с ним им стало легче «увековечивать» себя.

Из итальянских истоков, сосредоточенных главным образом во Флоренции, где переплетались между собой упадок и возрождение всех искусств, возрождение греко-римской архитектуры начало в виде образцов проникать в различные европейские столицы. Путем заимствования эти образцы применяются и интерпретируются в разных странах Запада. Древняя Греция, будучи сама одним из ответвлений, становится мерилом нового «закона» в западной культуре. Искусственный карниз, колонна и антаблемент становятся всеобщим убежищем растущего бессилия.

Ответвления ответвлений, георгианские, «колониальные» и всякие прочие «стили» были затем импортированы Новым Светом, Америкой. Впоследствии американцы импортировали все стили всех периодов «возрождения» (так же, как когда-то импортировали стили римляне и как теперь их импортируют японцы), перемешивая их, потом искажая с помощью новой техники машинного производства и путем бесконечных репродукций. Распиловочные, токарные и строгальные станки современных механических предприятий вскоре усеяли всю страну вдоль и поперек трупами этих бывших стилей, пока, наконец, не возник «стиль королевы Анны» и всякий здравый смысл был утрачен.

Там, где на протяжении веков развивалось примитивное понимание здания или сооружения, реальностью всех зданий, занимаемых людьми,

[1] По-видимому, Райт здесь говорит о современной стадии развития западной скульптуры, деградировавшей к подражаниям примитивам и натурализму.

считались ограждающие несущие стены. Но зарождается более глубокое понимание архитектуры — благодаря новой философии, изобретению новых машин и открытию новых материалов. Новая архитектура видит реальность в пространстве, огражденном стенами и предназначенном для жизни в нем. Новой реальностью здания является интерьер, внутреннее пространство, а стены и крыши служат только для того, чтобы ограждать его. Этой реальности не чувствовали древние строители. Неизвестна она еще также псевдо-классикам, членам академий и сегодня. Медленно проявляясь, по мере отмирания экстерьерного или языческого понимания архитектуры, растет этот интерьерный идеал[1], внутреннее понимание здания как органичного целого. Он становится все более последовательным и по мере своего развития привносит с собой подлинную, истинную культуру, соответствующую местным условиям.

Строители прошлых времен, прорезая в стенах отверстия для света и воздуха, стремились «роскошно» обработать стены и крыши, как если бы они были реальностью здания. Во имя искусства они превращали эти отверстия в украшения, помещая над ними лепные сандрики, или обрамляя их ненужными колоннами, или выполняя ненужную лепку и не имеющие значения украшения в теле стен или на их поверхности. Они сооружали карнизы. Они окружали все проемы обильной лепкой, чтобы замаскировать проломы, которые проделывались в стенах для света и воздуха, а также для входа и выхода.

Выходит, архитектор работал над зданием во многом подобно тому, как скульптор работает над сплошной массой глины. Он стремился детализировать и обогащать массу. Он пытался придать ей какой-либо стиль, которому его выучили или который ему понравился. Таким образом, внешнее формообразование и детализирование стало, путем заимствования, так называемой западной академической концепцией архитектуры. Эта академическая — «классическая» концепция основывалась главным образом на греческих и римских постройках. Однако на Востоке китайцы, японцы, персы и мусульмане развивали несколько иное понимание архитектуры. В их понимании архитектуры здание также было сплошной массой материи, скульптурно оформленной извне, но на Востоке здание было более пластичным[2] и поэтому в большей степени одухотворенным.

Будучи «пластичным», здание более последовательно выполнялось как единый предмет или сплошное целое. Оно в меньшей степени было набором разных частей и элементов, остававшихся раздельными и самодовлеющими. В органичном здании ничто не является законченным само

[1] Об «интерьерной концепции» см. в предисловии (о «свободном пространстве»), а также в других местах книги.

[2] Под «пластичностью» Райт понимает свойство здания быть выполненным как бы из одного куска, а не сложенным из множества частей. Подробно об этом говорится в главе «Интервью», где Райт отмечает различия между архитектоникой в современной архитектуре и стоечно-балочной конструкцией в классике.

по себе, но является законченным лишь как часть целого. Кое-что из этого начало проявляться во многих восточных зданиях.

Во время этих периодов различных «возрождений», когда итальянский ренессанс распространялся в Европе, авторитет итальянского художника и ремесленника соперничал даже с авторитетом папы в Риме, столице церкви. А примечательный итальянский город Флоренция стал мировой столицей художников, если не столицей культуры.

Но он стал столицей художников только для западного мира, который мог лишь покупать и продавать. И уже тогда он стал предметом подражаний для всего мира, потому что за исключением музыки и живописи, и всегда за исключением заново рождающейся литературы, общество было неспособно отличить рождение от возрождения. Оно было неспособно создать что-либо, намного превышающее уровень техники, научный прогресс и технические изобретения. В области культуры новый мир учился покупать и продавать то, что требовалось. Те же творческие искания, которые возникали, общество удовлетворяло путем коммерческого репродуцирования стилей, возникающих под влиянием этой европейской культуры.

Вслед за все подчиняющим себе растущим приливом «коммерции» приходит печатание, «грамота», книга. По мере того, как книгопечатание всасывает в себя все больше культурной энергии человечества, общество становится ощутимо грамотным. Достигнув больших масштабов, научное искусство книгопечатания было первым применением машины в делах людских. Книгу принесла человечеству машина. И благодаря книгам, люди стали более грамотны. А жизнь стала и продолжает становиться все более неестественной.

Человек по своей природе всегда ищет более легких способов выполнения работы или ищет ее замены. Усилия человека находят этот более легкий способ или замену. Особенно XIX в., благодаря развитию механизации, находит и то и другое. Следствием этих более легких возможностей явилось то, что вся жизнь, а потому и вся архитектура становились все менее искренними, все меньше развивающимися из существа вещей, пока наконец общество не стало воспринимать искусство, как что-то покупаемое и применяемое по мере надобности. В таких условиях искусство перестает быть творческим. Оно представляется нам чем-то вроде упрощенного вида литературы или даже чем-то вроде элементарной грамотности. И это называют реализмом! Машинная техника наводнила жизнь потоком литературы и objets d'art[1] массового производства. Просвещенное человечество становится явно склонным к коммерции, открывающей возможности эксплуатации. Да, искусство этого времени действительно совсем не было уже большим искусством. Общественный «интерес» к искусству теперь могла привлечь только фотография.

[1] Objets d'art (фр.) — предметы искусства (то, что у нас называют «художественными изделиями»).

Машина дала новые возможности. Наука книгопечатания сделала книгу средством передачи человеческих чувств, более легким, чем архитектура, и книга стала средством летописания жизни наверное более долговечным, чем какое бы то ни было большое сооружение прошлого.

Но печатное слово ускоряет темп жизни. Все увеличивающиеся неестественность жизни и прислужничество искусств становятся всеобщими в западном мире. Легко собраться, чтобы слушать, стоять, смотреть или ездить. Многотысячная толпа смотрит игру футболистов. Человек, живущий чужим трудом, сидит за рулем стодвадцатипятисильного автомобиля с видом и с чувством, что это его собственная сила, — да так оно и есть фактически. Связь с землей уступает механизации. Контакты между людьми все в большей степени осуществляются с помощью электротехнических приспособлений. Взаимные связи становятся быстрыми и простирающимися на большие расстояния, но действительные контакты между людьми — более редкими и более слабыми. Литература, ставшая вездесущей, дает поверхностное удовлетворение и изобретаются новые пути и способы облегчить работу. Культура, как и архитектура, и архитектура, как и культура, мечутся туда и сюда. Структура больше не находит красоты на пути целостного развития. Да и само общество не думает требовать этого.

Место, где раньше была эта великая целостность, быстро становится пустым местом.

Машина восстанавливает и воспроизводит такие старые формы искусства, какие теперь могут быть наиболее ходовым товаром. Наиболее ходовыми, естественно, становятся наиболее натуралистические и поверхностно-элегантные. В результате процветает мания великолепия. Архитектура превращается в некое подобие готового платья и находится в ведении набивших руку деляг.

Архитектура, характерная для этого периода, когда все делается напоказ, может быть только результатом смешивания первоисточников и случайного их использования. Мы можем видеть такую архитектуру повсюду вокруг нас. Количество стилей теперь очень велико, но истинного стиля нет нигде. То, что есть, представляет времена готики генерала Гранта и псевдо-классики. Микеланджело, взгромоздив Пантеон на Парфенон и назвав его собором св. Петра, показал себя живописцем, но не архитектором. Это было чудовищно — поднять каменный купол на воздух, поставить его на столбы и предоставить ему самому погашать свой распор. Но и теперь еще подражания этому в виде анахронизмов характеризуют наши общественные здания, наглядной иллюстрацией чего могут служить капитолии [1], здания судебных учреждений и муниципалитетов.

Благородная вещь — персидский купол — стал низменной вещью. Теперь это банальность. Такой же грех — превращение греческого храма

[1] Капитолий — в США здание, в котором находятся органы государственного управления (национальный Капитолий, капитолии штатов).

в памятник Аврааму Линкольну, который был во всем противоположен грекам. Ничего нет греческого во всей его жизни и работе. Построенный в готическом духе французский шато [1] с его нелепым внешним видом — совершенно неподходящий образ для пожарного депо. Римская баня или надгробие призваны повысить престиж святынь банковских зданий, стоящих вдоль городских тротуаров. В Йэле [2] воздвигается подобие готического собора, призванное придавать очарование факультетским спортивным площадкам. Подобное же сооружение служит увековечению памяти бабушки удачливого спекулянта. Все эти сооружения, находясь вне конкуренции, служат торгашескому высокомерию. Каждое из них — не более чем провинциальный жест, именуемый теперь культурой. В наше время только подделка может служить подходящим зданием для Верховного суда Соединенных Штатов. Всякого рода избитые уподобления прошлому представляют «современность». Бизнес вволю угощается «классикой». «Классика» выброшена на рынок наравне с прочими товарами.

В этих противоестественных условиях искусство и религия теряют свой престиж. Оба эти проявления человеческого духа стали продажны и, как естественное следствие этого, сама жизнь стала продажной. Тем временем наука, имеющая гораздо больше возможностей служить торговле, чем искусство и религия, становится господствующей. Ни искусство, ни религия не нужны больше людям. Люди удовлетворяются копиями и покупают эрзацы. Купец стал руководящей силой нашего времени. Он определяет даже то, как люди поют, танцуют, живут и растят потомство. А творческая личность в искусстве обречена на нищету, в то время как Джозеф Дювин становится рыцарем, Меллон князем, а Рокфеллер королем [3].

В предшествующую эпоху флорентийцы были духовными руководителями и светочами в такой мере, в какой вообще могли быть светочи. Теперь, в двадцатом веке, социальные, экономические и художественные формы определяются не столько внутренними, сколько внешними факторами. Теперь «цивилизованный» мир расхлебывает последствия «ренессанса». Он пытался жить за счет того, что уже в прошлом было упадком. Само собою разумеется, архитектура и все, что с ней связано, оторваны от при-

[1] Château (фр.) — зáмок.

[2] Иэльский университет существует с 1702 г. в штате Коннектикут. Один из крупнейших американских университетов. Включает много «школ», в том числе даже такие, как например, музыкальная, инженерная и другие.

[3] Рокфеллеры и Меллоны принадлежат к богатейшим семьям Америки. Крупнейшая из монополистических групп США — Рокфеллеры направляют часть своего капитала на финансирование учреждений, не облагаемых налогом, что дало повод широко разрекламировать их, как «благотворителей». Между прочим, на деньги Рокфеллеров воссоздан кусочек «доброй старой Америки» — с археологической тщательностью отстроена часть города Уильямсбурга в таком виде, в каком она существовала в XVIII в.

Джозеф Дювин — крупный делец в области искусства, своего рода «коммерческий организатор».

роды для того, чтобы искусство производило вещи, которые можно было бы продавать, производило их с помощью учебных пособий, профессорских кафедр и, прежде всего, — под властью спекулятивной «цены», установленной рынком. Они стали предметом спекуляций.

Художник, ныне превратившийся в члена проектной группы, официально ставший специалистом по красоте, декоратором интерьеров, проектантом внешнего вида изделий промышленного производства, находится полностью в области внешних форм. Нет ничего более внешнего, поверхностного, чем «отделка интерьеров»; не может быть ничего более несуразного, чем архитектор, дело которого — фасад здания. Благодаря согласию людей жить в том, что производится в результате всего этого, мы уходим далеко в сторону от истинной жизни. Все шиворот—навыворот. Повозка едет впереди лошади.

Из этого извращенного положения вещей вырастает новый тип покровителя искусств. Это — Фрик, Уайденер, Морган,Генри Форд и им подобные[1]. Он является и должен являться продуктом успеха в спекуляциях большого масштаба. Недаром Джозеф Дювин стал рыцарем.

Сила денег извратила демократию, превратив ее в новый вид аристократии. Новый Свет создал социальный паразитизм и академическую пошлость. То, что по своей природе должно только естественно вырастать, может быть принудительно сделано искусственным, чтобы его можно было свободно купить, чтобы оно за определенную цену могло переходить из рук в руки. Сама жизнь должна быть стандартизована для того, чтобы она могла быть отштампована, как готовое платье, выставлена напоказ и, в конечном счете, продана. Да, и продана — даже в наше время.

Торговля и машинное производство диктуют условия и указывают пути стандартизации в наши дни. Как может молодежь избежать этого? Что касается архитектора, который согласен покупать и продавать то, что потакает вкусам людей, вкусам, которые возникли под влиянием знакомства с зарубежной культурой и которые он сам помогал развивать, — то стандартизация подчинила себе его тоже. Помимо своего желания Кэсс Джильберт, Рей Худ и Корбет[2] продолжают дело Маккима, Мида и Уайта, Д. Х. Бернхема и Ричарда М. Ханта[3]. Все они являются только послушными орудиями этой опустошающей силы.

Нет больше великих свободных искусств, которые растил человек, и которые растили его. Они поглощены механическим производством, ушли

[1] Фрик («Стил корпорейшн»), Уайденер («Америкен Тобэкко»), Морган («Дж. П. Морган и К°»), Форд («Форд мотор компани») — миллиардеры, представители крупнейших монополистических групп американского капитала.

[2] Кэсс Джильберт (1859—1934), Раймонд Худ (1881—1934), Харви Корбет (род. 1873) — американские архитекторы, строители небоскребов.

[3] Чарльз Макким (1847—1909) — фирма Макким, Мид и Уайт; Даниэль Бернхем (1846—1912); Ричард Хапт (1828—1895) — видные американские архитекторы своего времени, эклектики, большей частью склонявшиеся к «классике»; участники строительства Всемирной выставки 1893 г. в Чикаго.

по пути, указанному беспощадной стандартизацией, служащей прибыли. И волна современной информации — прессы, радио и кино, — прожорливых, требующих все больше и больше пищи, волнуясь и бушуя, поднимается все выше и превращается в новые монополии.

В такое время всякий идеал, органичный по своему характеру, оказывается непрактичным или даже несколько абсурдным: ведь все стали лавочниками. Все и вся руководствуются соображениями выгоды.

Только узкие специалисты в архитектуре и смежных с нею областях искусства нужны в условиях работы, созданных нашим порядком «бизнеса». Его насквозь искусственная власть должна быть основана на искусственной базе. Он порожден и поддерживается беспорядочным использованием беспорядочного роста продукции. Человек сам по себе больше не может найти себе применения. Он также превращается в «дело».

Давайте откровенно признаем:

Везде и повсюду современное «искусство» в действительности является торгашеством.

Умение продавать возведено в высшую степень достоинства. Везде и повсюду оно пользуется высшим почетом.

Реклама — самая важная форма всего художественного производства в Соединенных Штатах. Пусть она и будет символом нашей эры.

В этих условиях мать искусств, архитектура, не может дать больших результатов. Не имеет она также возможности оказывать вдохновляющее или плодотворное влияние в масштабах общества. Вследствие этого по всему свету начинается беспокойное движение. Действие неизбежно. Оно теперь началось, потому что давно уже пришло для него время.

Это людское беспокойство чревато новшеством в области культуры — структурой, которая должна появиться в виде «органичности». А тем временем продолжается упадок культуры личности, поддерживаемый находящимся во власти дельцов образованием, которое нас научили называть академическим.

Современная архитектура[1]

1. МАШИНЫ, МАТЕРИАЛЫ И ЛЮДИ

Давным-давно, так давно, что в моих воспоминаниях это время ассоциируется с временами древней гробницы Тутанхамона, я страстно утверждал, что машина не в меньшей а даже в большей степени является инструментом художника, чем любой другой инструмент, который у него когда-либо был или о котором он слыхал, если только он снизойдет до того, чтобы научиться этим инструментом пользоваться. Говорят, что эта в свое время вызывающая ересь была опубликована на семи или более языках, не считая английского, следовательно, была высказана более чем семью различными способами (я, правда, не имею понятия о том, что представляет собою эти семь разных способов). В то время я не нашел ничего лучшего, чем сделать декларацию: она представлялась столь явно необходимой для того обширного заднего двора, среди которого я тогда стоял — для нашего огромного индустриального Среднего Запада.

Машины, материалы и люди — это то, посредством чего так называемый американский архитектор получает архитектуру, если только существует такой архитектор и если Америка когда-нибудь будет иметь свою собственную архитектуру. Только силой духовного охвата всего — машин, материалов и людей — архитектор сумеет строить так, чтобы его творчество было достойно великого имени архитектуры. Великая архитектура — это величайшее свидетельство человеческого величия.

Для архитектора и его собрата — художника различие между нашей эпохой и другими заключается просто в том, что машины и механизмы заменили орудия ручного труда, и (что труднее осознать) в том, что вместо покровителя в лице наследственной аристократии художник теперь должен полагаться на машинную индустрию.

[1] Глава «Современная архитектура» является записью лекций, читанных Райтом в 1930 г. («Принстонские лекции»).

Ошеломляющие различия между тем и другим поражают с первого взгляда, и при ближайшем изучении эти различия становятся еще более существенными. И если бы у нас теперь не было пророков, т. е. истолкователей, и если бы мы не могли выдвинуть из своей среды руководство человеческим вдохновением, то мы оказались бы у начала конца того великого, что мы, собравшиеся здесь, так высоко ценим, — а именно, искусства, являющегося высоким *качественным* показателем всякой культуры. Наша республика [1] уже зашла далеко, обладая весьма немногими из этих единственно великих спасительных качеств, — и все же она идет еще дальше, все быстрее и вернее; ест больше и ест более регулярно; ходит легче и с большей безопасностью; устроилась с наибольшим комфортом и является наиболее эгоистичной среди самых законченных посредственностей, которые когда-либо существовали на земле. Но кто ведает, куда она идет?

Много дерзких заявлений было посвящено этим проблемам, в том числе вот этот оригинальный материал, в свое время чудом спасшийся от огня [2]. Обуглились и почернели от огня первые страницы этой рукописи, впервые оглашенной перед собранием представителей художников, архитекторов и промышленников в Чикаго, в зале Хал-Хауза [3]. Чтобы показать вам, как это выглядело тогда, я снова зачитаю ее перед вами, с этих же страниц. Если ее неуклюжая серьезность придется вам не по вкусу, вспомните, что это писал в те далекие дни молодой человек, который тогда, как и теперь, больше привык иметь дело с ящиком раствора и кучей кирпичей. Но он горячо стремился писать, готовясь к битве за жизнь того, что так любил. И еще я напомню вам, что в результате этого он с тех пор продолжает находиться в состоянии смертельной борьбы.

Вот эта рукопись.

«Искусство и ремесло в век машины»

Никто, я думаю, не пришел сюда сегодня за социологическими рецептами излечения зол, свойственных нашему веку машины. Посему я, как архитектор, хочу сказать слово в защиту правильного использования тех новых материалов, которые мы имеем, и великого заменителя орудий ручного труда — машины. Ни одно ремесло не будет экономичным, если мастер не овладел орудиями труда; не будет должного социального порядка в Америке до тех пор, пока американское общество не овладеет силами, с помощью которых Америка выполняет работу. Не будет также искусства, достойного человека или достойного называться искусством, до тех пор, пока эти силы не будут осознаны и правдиво выражены во всем, что мы делаем. И хотя эти элементарные истины должны теперь быть уже

[1] Т. е. Соединенные Штаты Америки.

[2] Имеется в виду пожар 1925 г. в Тейлизине, когда погибли принадлежащие Райту собрания книг и коллекции произведений искусства.

[3] Хал-Хауз в Чикаго основан в 1889 г. как один из центров либерально-благотворительного движения в Англии и США в XIX в. («social settlement»).

общим местом, мы, как народ, не понимаем их и не видим путей их применения. Мы, как работники, граждане и художники, вероятно, богаче любой другой нации сырьем, которое может быть использовано, но за пределами технических способностей мы оказываемся плохими работниками; а если отвлечься от поверхностного почтения к собственности, мы оказываемся не такими уже хорошими гражданами, какими нам бы следовало быть; но художниками мы не являемся совершенно. Каждый в отдельности и все вместе — мы, сознательно или бессознательно, подчинились гипнотизирующим нас техническим усовершенствованиям, используя их в качестве заменителей орудий ручного труда.

Чтобы пояснить это утверждение, возьмем доказательство из области архитектуры. Это все еще область, в которой пульс эпохи бьется под изрядно потрепанными нарядами: область чрезвычайно широкая, а потому представляющая как ошибки, так и возможности, общие для нашего времени, в котором все поставлено на службу времени.

В прошлом архитекторы воплощали дух, общий их собственной жизни и жизни их общества, в величественнейших из всех величественных летописей — в зданиях. Они создавали эти бесценные летописи с помощью находившихся в их распоряжении простейших инструментов. И каково бы ни было значение летописей для нас сегодня, они говорили бы нам очень мало или даже ничего не говорили бы, если бы, в результате недомыслия, для создания их применялись инструменты, предназначенные для других работ и в других условиях, если бы этими инструментами пришлось выполнять работу, к которой они не приспособлены, работу, которую они могут только испортить.

В наш век стали и пара инструментом, с помощью которого будет написана подлинная летопись нашей культуры, является научная мысль, воплотившаяся в железо, бронзу и сталь, принявшая формы, характерные для нашей эпохи и называемая машиной. Электрическая лампа, например, в этом смысле является машиной. Новые материалы, из которых сделаны заменяющие человека машины, составляют плоть нашего века, отличающую его от прошлых времен. Они сделали нашу эру веком машины, веком, в который локомотивы и пароходы, машины промышленности, осветительные машины и военные машины становятся на место, которое в предшествующей истории занимали произведения искусства [1]. Сегодня у нас вместо Шекспира и Данте — ученый и изобретатель. Главари промышленности

[1] Здесь (как и в некоторых других местах) Райт под произведениями искусства понимает вещи, предназначенные для непосредственного обслуживания потребностей людей в процессах их жизнедеятельности (произведения так называемого «прикладного искусства» — мебель, утварь и т. п.). В английском языке, как и в русском, слово «искусство» имеет четыре значения: 1) вышеупомянутое значение; 2) сделанное человеком — в отличие от предмета природы (в слове «искусственный»); 3) высшая степень мастерства, умения (искусство строить, военное искусство и т. п.); 4) явления и вещи из области духовной культуры, имеющие только идейное, художественно-образное значение.

заменили не только королей и властителей, но, боюсь, также и великих художников.

Материальное окружение человека, созданное его руками, — наиболее характерная и самая достоверная из всех человеческих летописей. Люди строят, и вы видите, что они собою представляют. То, что они строят, может не говорить всего о них, но то, что оно говорит, оно говорит верно.

Хотя в человеке могут быть черты, способствующие тому, что он перерастает окружающую его обстановку, мало кто из людей неверно представлен своим окружением. Во всяком случае, тот или иной период истории представлен им всегда верно. Например, Чикаго в своем сегодняшнем уродстве в такой мере представляет протекающую в нем жизнь, в какой только может представить ее центр, где скопляются люди, чтобы жить и бороться за жизнь.

Но хотя нет недостатка в отличительных признаках времени, каким-то образом получается так, что в наш век утеряна красота выразительности — летопись стала неудобочитаемой, если не лживой. Мы идем вслепую по улицам этого или любого другого большого современного американского города и не видим, что все, принесенное нам этими величественными возможностями механической энергии и высококачественных материалов, является пока что деградацией.

Все виды искусства, священные для искусства прошлого, у нас проституированы. Нечто вроде равнодушного невежества с нашей стороны заставляет нас принимать позор за славные достижения. Мы верим в свое величие, когда в кратчайшие сроки воздвигаем Пантеон богу денег, — здание Иллинойс-треста или Чикагский Национальный банк. Мы также видим свою славу в том, чтобы в течение одного — двух лет построить здание почтамта, представляющее собою непомерное скопление древнеримских монументов, храмов и надгробий. На Мичиган-авеню здание попечительства Монтгомери представляется нам в виде какого-то неопределенного флорентийского палаццо с большой колокольней, в которой помещается бакалейный магазин, а гигантские каменные палладианские «ордера», нависающие над большими стеклянными плоскостями витрин магазинов, — обычное дело здесь, как и повсюду. Витрины в готических конторских зданиях, центральные части которых увенчаны Парфеонами или макетами какого-либо древнего жертвенного храма, — обычное зрелище. Каждое коммерческое предприятие в любом американском городе спешит приобрести респектабельный вид, привлекая в целях рекламы по меньшей мере «классику». Коммерческий ренессанс тут как тут: ренессанс «осла в львиной шкуре». В этом мы многим обязаны Колумбийской выставке [1]; этот триумф современной культуры, состоявшийся в 1893 г., войдет в историю архитектуры Америки, когда она будет должным образом написана, как закладная за счет потомства, от выкупа которой потомство

[1] Колумбийская выставка — Всемирная выставка 1893 г. в Чикаго. Называлась так потому, что была посвящена 400-летию открытия Америки Колумбом.

должно будет отказаться не только потому, что на ней выросли огромные проценты, но и потому, что это подлог.

В наших так называемых небоскребах (последний и наиболее известный триумф строительства для бизнеса) хороший гранит или бедфордский камень разрезается по фасонам итальянских последователей Фидия и его древнегреческих рабов. Каменные блоки, нарезанные таким образом, хитроумно пристраиваются к конструкции, состоящей из стальных стоек и балок (конструкции, которая лишает их всякого реального смысла) для того, чтобы здание в законченном виде напоминало представленную в школьных учебниках архитектуру, обрисованную Палладио и Витрувием. Начинать накладывать эти итальянские украшения можно как с карниза, спускаясь к основанию, так и наоборот, как это делали находившиеся в менее благоприятных условиях итальянцы, — снизу вверх. Да, зачастую, методом выполнения работ становится «строительство» сверху вниз.

Замо́к римской или готической арки теперь может быть установлен (т. е. подвешен) сначала, а клинья — прицепляться одновременно с горизонтальными рядами или подвешиваться от замков вниз к пятам арок. По завершении работ эта бутафория приобретает черты чистой «классики» или одного из вариантов «ренессанса», то ли заполонившего фантазию, то ли определяющего «убеждения» проектировщика. Скорее всего, по-видимому, художественное образование «определяет» и то и другое.

Наш Чикагский университет, «рассадник знаний», в такой же мере далек от истины. Если окружение что-нибудь означает и о чем-нибудь говорит, то что тогда означают эти реакционные, огромного масштаба, дорогие сценические декорации, выполненные в гибридной университетской готике? По-видимому, принимая Оксфорд[1] за образец, ее повсюду считают «соответствующей учебным целям». Но почему американский университет в стране демократических идеалов в век машины должен характеризоваться готическими формами, приобретенными из вторых рук, формами, которые до нас применялись в феодальную эпоху с помощью орудий ручного труда и при наличии условий, совершенно отличных от всего, что мы можем назвать нашим собственным?

Публичная библиотека — снова все тот же глупейший ренессанс, с костями, торчащими сквозь мясо, потому что план был составлен хитроумной библиотечной администрацией, а «архитектор-художник» (не я придумал этот термин) был нанят, чтобы «надеть на здание архитектуру». «Классический» вид бутафорского фасада требовалось сохранить любой ценой за счет здравого смысла. Таковы девять из каждых десяти общественных зданий почти каждого американского города.

На той же Мичиган-авеню мы проходим мимо другого претенциозного сооружения, на этот раз оформленного по моде, внедряемой Ecole de

[1] Оксфордский университет — один из крупнейших и старейших аристократических университетов Англии (основан в XII в.). Его старинные постройки относятся к периоду готики, а большинство более поздних выстроено с использованием готических форм.

Beaux Arts[1] согласно идеалам и методам древнего Рима — культуры антихудожественной, в высшей степени грубой, культуры, которая заимствовала у других все, кроме юриспруденции. Ее главным орудием был раб. И вот здесь, на вершине нашей культуры, возвышается Чикагский художественный институт, подобный другим художественным институтам. Между двумя натуралистически выполненными львами — автор поставил их здесь потому, что так делали другие — мы проходим под каменным подобием дамской шляпы в грандиозный бесполезный вестибюль. Здесь нас встречает торжественная статуя французской республики — она же статуя французской империи. Преодолев это величественное введение, мы продвигаемся дальше, чтобы очутиться среди гипсовых копий античных образцов.

Студенты с серьезным видом терпеливо изучают эти археологические раскопки, вооружаясь здесь для будущих завоеваний в условиях индустриализации, иными словами, чтобы по выходе отсюда попытаться зарабатывать себе на пропитание, производя впечатление создателей ценностей в век машины, в котором они живут. Их основным инструментом в этом деле, о котором они здесь почти ничего не знают, будет машина. Ни одна из расположенных здесь многочисленных реликвий не имеет существенного отношения к реальным вещам.

В будущем студентам в лучшем случае придется на основании изучения внешности этих предметов слепого поклонения стряпать вариации на античные темы, приспосабливая их к современным нуждам. А пока они ничего не знают о современных нуждах, причем им позволяют ни в малейшей мере заботиться о них; и не более этого они знают о нуждах древности, вызвавших к жизни предметы, которые они теперь изучают.

Именем Джона Рёскина и Уильяма Морриса[2] новичков учат сторониться основного инструмента их века и презирать его как вещь коммерческую и враждебную искусству. И так в свое время они выходят в свет, вооруженные своими мелочными академическими мотивчиками и применяя их как клейкие пластыри везде, где только удается их приклеить, при

[1] Ecole de Beaux Arts (фр.) — школа изящных искусств, — Парижская академия, основанная в 1648 г., с отделениями живописи и графики, скульптуры, архитектуры.

[2] Джон Рёскин (1819—1900) — английский теоретик искусства, художественный критик и публицист. Он считал возможным преодоление социальных зол буржуазного общества путем художественного и нравственного воспитания человека в духе «религии и красоты». Пытаясь возродить средневековое ручное ремесло, Рёскин участвовал в организации мастерских по производству бытовых вещей и декоративных изделий.

Уильям Моррис (1834—1896) — английский писатель, художник и общественный деятель. Ненавидел буржуазный строй и выступал с романтической критикой упадка творческого труда при капитализме (причиной чего он считал развитие машинного производства). Моррис был организатором мастерских по производству бытовых вещей и декоративных изделий; результатом этих попыток возродить средневековое ремесло и ручную технику было производство уникальной стилизованной утвари.

этом многие из них в глубине души беспомощно признают, что архитектура должна не накладываться снаружи, а развиваться изнутри — но как? Это и есть художественное образование в Соединенных Штатах.

Поднимемся выше по величественной, монументальной лестнице взглянуть на развешанные на стенах выставочных галерей результаты этого культурного мероприятия, которое мы называем образованием. И здесь вы найдете все то же пустое преклонение перед прошлым за счет настоящего, имеющее сомнительную ценность для будущего, если только проклятие имеет ценность. Здесь вы можете увидеть плоды вожделения и гордыни покровителей-коллекционеров, но как постыдно мало можно показать возникшего благодаря покровительству художнику со стороны его собственного времени и поколения!

Это — храм изящных искусств. Священное место! Оно должно быть сердцем, центром творческого вдохновения деятельности в широких масштабах национальной промышленности. Но мы находим, что традиции здесь не являются вдохновляющим духом живого прогресса. Нет. Теперь еще больше в прошлом, чем когда-либо! Древняя мумия, пустая буква. «Так делалось» — это традиция, которую нужно копировать, чтобы копия опять копировалась и воспроизводилась самым постыдным образом до тех пор, пока не превратится в пошлость или станет совершенно неузнаваемой.

Но самым печальным из всех этих фиаско является фиаско al fresco [1]. Парад пригородных особняков еще более рабски безмятежен. Любая улица, любой район здесь представляют собою разноплеменный лагерь, расположившийся на аккуратных маленьких участках, — театральное желание вполне добропорядочных людей жить в шато, поместьях, венецианских палаццо, феодальных замках и коттеджах в стиле королевы Анны. Многие довольно смело хотят оставаться незрелыми творениями плотника, выступающего в роли архитектора. Это, наверное, и есть наша собственная готика генерала Гранта, намеревающаяся своими собственными силами обыграть все стили «милого прошлого» и преуспевающая в этом деле.

Загляните внутрь любого из этих типичных представителей монотонности в разнообразии и вы увидите там выполненные машиной копии оригиналов ручного производства; действительно, если только хозяин не является счастливцем с исключительным вкусом и возможностями, все, чем он владеет, в той или иной мере представляет собою выполненные машиной образцы ручного ремесла дурного пошиба, подражания античной мебели, которая сделана античною с помощью машины. Что может быть мерзостнее? Все должно быть искривлено и вырезано, вырезано и искривлено. Если форма вещи истерзана и неуклюжа, ее считают художественной.

Чем покрыты полы? Вероятнее всего, коврами с восточными узорами, выполненными ткацкой машиной; рисунок и фактура могут быть при этом технически совершенными. Но, что еще хуже, стены оклеены выполненными на бумаге имитациями старинных гобеленов, имитациями рисунка и имитациями фактуры, отштампованными или отпечатанными машиной. Имитация под ногами, имитации над головой и имитации вокруг по сторонам. Вы тонете в имитациях.

[1] Al fresco (ит.) — здесь: на свежем воздухе.

Изрезанные столярные изделия окрашены под старину. И неизбежна в таком доме белая с золотом гостиная с несколькими позолоченными стульями, с испещренным резьбой пианино и, в дополнение ко всему, вокруг развешано и расставлено дешевое массовое «изобилие» — копии копий первоначальных имитаций.

Вы, гордый владелец этого богатства! Что выражают эти выродившиеся вещи, кроме моды и уплаченной за них цены? Помимо вашего чувства владения количеством, воспринимаете ли вы тонкую гармонию формы, линий и цвета вещей, их соответствие своему назначению? Годны ли стулья для сидения, столы — для пользования ими, удобна ли кушетка и находится ли все в гармоничном соответствии друг с другом и с вашей собственной жизнью? Служат ли вообще многие из предметов обстановки и все эти шапочки над окнами какой-либо известной вам цели? Наслаждаетесь ли вы в этих вещах, хотя бы в малейшей степени, правдой в прекрасном облике?

Если нет, значит, вы — жертва привычки, привычки, являющейся достаточным свидетельством загнивания перезревшего искусства.

Это просто глупо — удовлетворяться дешевыми заменителями старинных произведений искусства и ремесла, которые не имеют никакого существенного значения в вашей жизни, в наше время. Вы обкладываете внутренность коробки, в которой живете, как сорока обкладывает свое гнездо. Не стыдитесь признаться в незнании смысла всего этого, потому что не только вы, но каждый пребывает в беспомощном неведении относительно этого. Имитации имитаций, копии копий, дешевая выгода, отсутствие целостности; лишь в отдельных случаях — проблеск неосознанного стремления к простоте. И это все.

К чему интересоваться, что стало с великим духом искусства, которое в прошедшие времена делало отражение человека в его окружении божественным? Это есть то, что с ним стало! Из всех условий — эти, домашние условия, самые плачевные, потому что с жилища должно начаться пробуждение художественного сознания, которое выступит против паразитизма — за независимое развитие. Раньше, чем станет возможным изменить общественные здания, должны измениться жилища людей.

Отбросьте эти домашние произвольные сценические декорации и поищите искусство своего века. Попытайтесь осознать лежащие в основе всего реальные условия, которые вы во имя культуры предаете и лживо представляете. Давайте будем изучать работу машины, которая привела к этому крушению и создает для нас сейчас дешевую и смехотворную, постыдную летопись.

Вот она, эта вещь, называемая машиной, производящая подражания, которые противоречат принципам органичного роста, непреодолимо влия-

ющая на волю человека через посредство людей. Все мы в нашей повседневной жизни безнадежно втянуты в ее сети. Проявления ее деятельности — назовем их «услугами» — стали обязательным спутником человеческого существования в современных условиях; да, и как это ни печально, для многих машина находится на переднем плане, является ближайшим этапом и будущим. Мы сами, в лучшем случае, стали уже или становимся некой составной частью всеобщей механизации. Получается так, как будто нас контролирует какой-то всем управляющий закон, действующий в природе вокруг нас и действующий, вопреки нам, даже в нашей собственной природе.

Если хотите посмотреть, как переплелась эта вещь, называемая машиной, с телом и тканью цивилизации, — если только она не является теперь даже основой самой цивилизации, — поднимитесь при наступлении ночи, когда все упрощается и склоняет к раздумью, на вершину ближайшего небоскреба, Масоник-темпл[1]. Оттуда вы можете увидеть, как в камне выступает человек, образуя то, что мы называем городом, являющимся одновременно славой человека и угрозой для его жизни. Под вами чудовище, распростершееся на большом расстоянии вокруг. Высоко над головой нависла удушающая завеса, тускло освещаемая мириадом бесконечных мерцающих огней. Внизу раскинулись тысячи гектаров клеточной ткани, в которую вплелась сложная сеть вен и артерий, разбегающихся во все стороны во мраке. Там с приглушенным зловещим ревом циркулирует непрестанное движение, с потребностями которого все согласуется. Эта изумительная ткань, петля к петле, узел к узлу, переплетена с нервной системой, чудесным образом законченной и эффективной, с тончайшими нитями, слышащими и ощущающими биение пульса собственного организма, разумно воздействующей на связки и сухожилия при его движениях, и по ней по всей протекает приводящий все в движение электрический ток человеческой жизни.

Натруженное дыхание, приглушенный шум, лязг и рев — голос этой чудовищной силы говорит о чуде ее строения. Поблизости — ужасный предостерегающий рев, вырывающийся из глубоких глоток тяжело ворочающихся судов, ищущих путь к фарватеру, а им эхом отвечает звон колоколов на мостах. Далекий пронзительный вопль приближается, становится более зловещим, в то время как колокола предупреждают о разводе мостов и суда спешат проскользнуть в открывшийся проход. Опускающийся вслед за величественно проходящим судном подъемный мост замыкается как раз вовремя, чтобы принять на себя напор лавины живого металла; вспышки молний с ревом проносятся в ночи по сверкающим полосам стали; лавина в своем движении направляется тонкими волшебными линиями, верно ведущими ее от остановки к остановке.

А ближе, в здании, объятом огнем человеческой деятельности,

[1] Масоник-темпл — 20-этажный небоскреб в Чикаго; построен в 1892 г. арх. Бернхэмом.

широкие ленты чистой бумаги вливаются в чудесные печатные машины, где принимают на себя знаки человеческих страхов и надежд, пульсируют в такт великой человеческой деятельности столь же верно, как серое вещество человеческого мозга воспринимает ощущения органов чувств. Эти впечатления выходят в свет в виде миллионов аккуратно сложенных газетных листов, испещренных строками, пламенно взывающими к добрым и злым человеческим страстям, ткущих паутину взаимных связей, которые простираются столь далеко, что расстояние не имеет уже никакого значения: мысль одного человека в каком-нибудь уголке земли в течение одного дня становится известной всем. Дела всего мира отражаются здесь, как в зеркале, — столь чудесно чувствительной становится в объятиях печатной машины эта простая лента бумаги, текущая без конца изо дня в день.

Машины работают день и ночь во всех отраслях промышленности, и их мощные удары, внушая трепет, сотрясают гигантский стальной каркас здания, в котором вы находитесь. Это бьется пульс великой деятельности. Как же быть с творческой волей человека, лежащей в основе всего? Если для того, чтобы цивилизация могла жить, нужно свергнуть власть машины, значит, цивилизация уже обречена.

Вы созерцаете это чудо до тех пор, пока мерцающие огни не начнут гаснуть один за другим; огни тускнеют и шум затихает эхом вдали. Затем постепенно поднимается покров тьмы и при лунном свете видны очертания призрачных и мрачных сооружений, разделенных полуосвещенными каналами улиц. Огромные пятна в сумраке и темноте таинственно сочетаются между собой на прямоугольной сетке плана с коробкообразными очертаниями силуэтов, странно контрастируя с широкой поверхностью озера[1], безмятежного и величественного в серебристом мерцании.

Подумайте о том, что строение города, этой большой машины, является основой, в которую вплетается ткань столь желанной для нас демократии. Поймите, что она заложена здесь, частица по частице, в слепом повиновении закону — закону не менее органичному в той мере, в какой мы его касаемся, чем законы великой солнечной системы. Эта система тоже в известном смысле лишь послушная машина.

Величественная сила! И ей противостоит теперь молодой архитектор и его собратья — художники. В ней нет иной красоты, кроме силы; она — здоровый материалистический гигант без всякого следа идеальных качеств, бессмысленно переодетый в облачения, давно изорванные в клочья или отжившие свой век и презрительно отброшенные в сторону. Уже на нашей памяти мы все были объяты ужасом, видя, какой ценой достигалось безжалостное развитие, с содроганием в сердце мы видели, как эта огромная сила, движимая алчностью, топтала невинных и беззащитных; мы видели, как отрывали хлеб от ртов трезвых и трудолюбивых людей, как честные труженики были доведены до бунта; бессильные стачки и подав-

[1] Город Чикаго расположен на берегу озера Мичиган.

ленные стоны людей, деклассированных, изнеможенных, выброшенных из жизни машиной.

Взгляните на величественную удаль этой выдающейся силы, усеивающей все вокруг нас искалеченными трупами счастливых времен. Мы живем среди мертвых реликвий, вид которых когда-то символизировал изощренную роскошь, а теперь символизирует невежественное «дело вкуса». Совершенно не считаясь с принципами здравого смысла, набивают ничего не значащими «традициями» прожорливую утробу машины, пока репродукции, ad nauseam[1] могут быть приобретены за 5, 10 или 99 центов, несмотря на то, что бесценный оригинал стоил веков труда и длительного развития культуры. Это могло бы казаться прогрессом, если бы не тот факт, что искаженные формы, из которых совершенно ушла всякая жизнь, теперь являются вредными паразитами, умаляющими и фальсифицирующими любое правдивое понимание естественной красоты, достойной, с точки зрения творческого разума, того, чтобы нам ею любоваться.

Всякая мысль о соответствии назначению или о гармонии формы и практического использования оставлена нами. Ее нет в этих вещах, в каждой в отдельности и во всех вместе взятых, потому что, как это ни печально, ее нет в нас самих. А что касается того, чтобы наилучшим образом использовать наши собственные условия или чтобы отречься от канонов, на основании которых осуществляется это грубое поругание традиций, вызывающее расточительство труда и всеобщее порабощение имитациями продуктов промышленного производства, то сама мысль об этом считается ненормальной, в чем мне, к сожалению, приходится убеждаться.

А что касается тех немногих избранных, которые по природе своей любят искусство и посвятили бы ему все силы, чтобы искусство могло жить и позволило жить им самим, то единственное, чему они могут научиться, это протест против машины; из них и вырастают создатели столь жалкого творения, как эта мнимая античность.

Но, послушайте же, ведь машина, узурпированная алчностью и опустошенная художником, который должен быть ее выразителем, — ведь она всего лишь создание, а не создатель этой алчности! Ведь машина обладает величественными возможностями, которые насильно поставлены на службу деградации и деградируют благодаря самим искусствам, настолько, насколько дело касается истинных способностей машины, она сама является сошедшей с ума жертвой художественного бессилия. Почему американский художник не видит, что в наш век человеческая мысль сбрасывает свою старую форму и надевает другую; почему художник неспособен видеть, что в этом заключаются его чудесные возможности творить и пожинать заново[2]?

[1] Ad nauseam (лат.) — до тошноты, до отвращения.

[2] Здесь и дальше Райт имеет в виду главным образом не изобразительные искусства и художников, работающих в этой области, а искусство бытовой вещи и художников-конструкторов, а также архитектуру и архитекторов.

Однако давайте будем практичными — обратимся к практике в поисках злоупотреблений машиной или злоупотреблений машины. Я покажу вам примеры типичных злоупотреблений, которые могли бы подсказать любой голове, способной мыслить, что, для начала, машина может чудесным образом служить упрощению и не только в отрицательном смысле. Пойдемте и вместе рассмотрим примеры, показывающие, что эти машины-ремесленники могут быть освободителями творческого разума. Мы обнаружили, что они могут быть преобразователями творческого сознания также и в нашей стране, если только бессмысленная «культура» позволит использовать их должным образом.

Первым делом, — поскольку дерево, по-видимому, является самым обычным материалом, из которого строят жилища, и поэтому, естественно, наиболее подверженным злоупотреблениям, — давайте обратимся к дереву. Сложные машины применяются лишь в целях подражания деревянной резьбе по образцам, выработанным ремеслом далекого прошлого. Результат? Плохая столярка. Столярные изделия не будут ходовым товаром, если на них не будет ужасной, корявой резьбы, которая ничего не означает, разве только то, что жрецы «прикладного искусства» с помощью торговцев вбили в голову массам, будто старинное кресло ручной работы со сложной выделкой высший идеал красоты. Убогая дань этому извращению, уплаты которой избегают только в Грэнд-Рэпидс[1], неповторимо искажает лик искусства, не говоря уже о странных, искареженных формах столярных изделий, выточенных и выпиленных, с бесконечными схватками и перекладинами, разделанных до крайности с целью превзойти в сентиментальности какую-нибудь перенасыщенную античность.

Как это ни странно звучит, красота дерева заключается в его качествах дерева. Не понимаю, почему требуется такая большая сила воображения, чтобы увидеть это? Обработка, которая не выявляет этих качеств, прежде всего, не пластична и поэтому не соответствует своему назначению. А то, что не соответствует, не может быть красивым.

Сама машина, обрабатывающая дерево, научит нас (а мы, кажется, совсем передали ей эту задачу) тому, что некоторые простые формы и простая обработка служат выявлению красоты дерева и сохранению характера этого материала, а некоторые другие формы и другая обработка не выявляют его красоты и только портят его вид. Всякая резьба по дереву имеет тенденцию превратиться в насилие над этим материалом, которое может привести к разрушению известных нам его прекрасных качеств. Дерево само по себе обладает красотой рисунка, изысканной текстуры и тонких оттенков цвета, красотой, которую резьба, вероятнее всего, разрушает.

Машины, применяемые для обработки дерева, покажут нам, что благодаря их неограниченным возможностям резать, придавать нужную форму и сглаживать поверхности, а также благодаря их способности не-

[1] Грэнд-Рэпидс — город в США, известен своей мебельной промышленностью.

устанного повторения, они освободили кра́соты природы дерева, сделав возможным, не прибегая к лишним затратам, осуществление красивой обработки поверхностей и чистых мощных форм, на которые в изощренных произведениях Шератона и Чиппендейля[1] с их ужасающими излишествами есть только намек. Красота, неизвестная даже средним векам.

Эти машины, несомненно, предоставляют проектировщику технику, дающую ему возможность выявить в своих произведениях подлинную природу дерева в гармонии с человеческим чувством красоты, удовлетворяя практические нужды с такой необыкновенной экономичностью, которая позволит придать эту красоту предметам, доступным каждому. Но преимущества машины растрачиваются попусту. Мы терпим урон от разгула эстетических преступлений и повсюду окружены низкопробными изделиями подобий ручного ремесла.

Обратимся далее, ну, скажем, к работе мраморщика. Его распиловочные рамы, строгальные станки, пневматические долота и шлифовальные верстаки дают возможность в течение нескольких часов превращать глыбы длиной в 3 *м*, высотой в 2 *м* и толщиной в 0,5 *м* в мраморные доски толщиной в 2—3 *см*, что позволяет теперь использовать ценный материал для обычной облицовки стен. Плиты можно подбирать друг к другу, образуя в целом изысканные узоры, что позволяет развернуть на больших поверхностях расцветки чистого мрамора; раньше они оставались неиспользованными в глубине дорогих мраморных глыб, из которых стена могла только выкладываться. Здесь снова совершенно новое архитектурное использование может выявить красоту мраморов, соответствующую их природе и недостижимую для ремесла.

Но что происходит в действительности? «Художник» упорно продолжает использовать современные возможности в целях обмана, сооружения имитаций сплошных столбов с капителями и базами, хитроумно соединяя края плит так, что стык трудно обнаружить даже опытному глазу. Он не изменяет своих методов, не стремится развивать красоту, заложенную в новых возможностях техники; нет, «художник» просто получает новые возможности подделывать архитектуру, сооружать больше столбов и колонн, потому что он теперь может делать их пустыми внутри! Такая ложная архитектура становится не лучше само́го создавшего ее мелкого лжеца, потому что эти классические формы не только фальсифицируют строительные приемы прошлого и злоупотребляют строительными приемами настоящего, но они уводят развитие с пути прогресса. Убедительными примерами такого рода могут служить любая публичная библиотека или художественный институт, Библиотека конгресса в Вашингтоне или Бостонская библиотека.

В современных условиях обработки камня, благодаря строгальному станку, можно придавать камню любые формы и придавать его поверхности любую фактуру, какую только может придумать человек, и делать это так, как никогда нельзя было сделать вручную. К чему же это приводит? Это дает нам возможности совершенной имитации ручной каменотесной работы, имитации форм, возникших некогда из обработки дерева, дает возможности расточительного применения километров ничего не значащих тяг и порезок, карнизов, поясков, а тем временем гигантская сила машины насмехается над «художником», потому что в производимых ею изделиях отсутствует непостижимая утонченность манеры, являющаяся результатом несовершенства ручной работы.

Нет, этот человек — не архитектор! Нет. Иначе он превзошел бы эти античные образцы, придавая своим деталям соответствующие им формы, делая ставку именно на техническое совершенство, которого он так боится, и, имея в виду высокую производительность машины, проектируя для нее разумно, так, чтобы она выполняла работу, которую может выполнить столь хорошо, что ручная работа кажется нестерпимо грубой по сравнению с ней.

Качества, которые «книжная архитектура» приобрела в результате применения машин, могут сравниться только с качествами позолоты. И если вам срочно понадобились каменные кружева, вы можете получить их целые гектары. Это будет столь же экономично, как и другие приемы ремесла, в которое превратилась архитектура. Можете стремиться подражать ручной резьбе древних, тщетно пытаясь достичь мастерства и тонкости оригиналов, но можно также дать пневматическому долоту или строгальному станку подходящую для них работу, что будет означать изменение стиля, сдвиг духовного центра идеала, который теперь контролирует применение камня в современных каменных зданиях.

Изучая издревле применяемые материалы, и прежде всего дерево и камень, мы обнаруживаем, что все они поддаются *пластической* обработке машиной. Сама машина, постоянно делающая доступными для экономичного использования их качества, теперь требует своего равноправия в искусстве.

Обожженная глина — мы называем ее терракотой — вот другой очевидный пример преимуществ современного технологического процесса. Современные машины (а процесс — тоже машина) сделали этот материал столь же чувствительным к творческой мысли, как фотографическая пластинка — к объективу фотоаппарата. Будучи правильно применен, этот материал становится чудесным упростителем форм. Художник получает возможность одевать стальную конструкцию, характерную для нашей эпохи, в скромные, красивые, пластичные одежды, вместо того, чтобы применять, как это теперь делается, более пяти различных материалов в виде набора перепутавшихся между собой деталей и частей, «скомпонованных» с претензией на живописность, но в действительности представляющих собою образец выставки дешевых товаров, выставленных на посмешище и выгорающих на солнце, и в конце концов превращающихся под дождем и ветром в пеструю кучу тряпья. Когда же эти большие возможности простоты, дар машины, доходят до нас через архитектора,

[1] Шератон и, особенно, Чиппендейль — знаменитые английские мебельщики XVIII в., оказывавшие большое влияние на стиль мебели своего времени.

мы получаем только низкопробное подражание каменным блокам, выполненным с помощью ручных инструментов — пилястры с капителями и базами, арки и резные архивольты кропотливо детализированной архитектуры древних.

Современные процессы металлического литья также являются современными машинами, приближаясь к совершенству, способному без затруднений увековечить самые яркие художественные образы, предоставляя прочность и изящество в распоряжение каждого, кто раньше был вынужден сидеть с итальянцами на их Валтасаровом пиру[1] «ренессанса».

Да, без преувеличения можно сказать, что множество процессов, новых и еще предстоящих, лишь ждут своего выражения. Такова гальванопластика со всей ее электротехнической братией — плодотворнейшая область, ныне служащая производству дешевых имитаций «настоящей бронзы» и всяческих приемов античной обработки металлов и втайне проклинающая или открыто отказывающаяся от них. Существует еще электроглазурь, но ее избегают, потому что ее прямые линии в стеклянных изделиях слишком строго чисты и изящны. Вообще прямые линии явно неохотно принимаются не имеющим собственного почерка проектировщиком, паразитирующим на традициях. Четкие формы и прямые линии для него ужасно некрасивы. «Кривая линия — линия красоты», — заявляет он. Как будто в природе нет прямых линий.

Знакомый нам всем литограф — князь целой области репродукционных процессов. Здесь каждый имеет свою индивидуальность и поэтому свои собственные возможности. Посмотрите, что сделал Уистлер[2] и что делают немцы в литографии. Это только одна нота в гамме ее возможностей. Но эта нота звучит верно, соответствуя процессу, как сверкание узора на крыле мотылька соответствует крылу. Но, обретя дурную славу, самое большее, что делала для нас эта «машина» до тех пор, пока Уистлер поднял ее на должный уровень, — это дешевые подражания эффектам живописи, большей частью в рекламных целях. Таково использование машины людьми, когда они злоупотребляют предоставленными им материалами.

Но важнее всего то, о чем мы здесь говорили, это новый элемент, вошедший в промышленность в виде материала, называемого сталью. Конструктивная необходимость, которая некогда диктовала формы парфенонов, пантеонов и соборов, благодаря машине была сведена к каркасу из стали или другого материала, имеющему законченный вид без прикосновения руки художника-ремесленника. Сейчас в Калифорнии строят готические соборы на стальных каркасах. Не трудно видеть, что бесчисленные приемы древности, почерпнутые нами из книг, становятся историей, потому что главной движущей силы, которая вызвала их к жизни, теперь уже нет, их духовный центр сместился и от них не осталось ничего, кроме бесстрастных черт мертвого лица. Такова наша «классическая» архитектура.

На протяжении веков эти бессмысленные и бездумные злоупотребления великими возможностями во имя культуры сделали чистоплотную, здоровую и истинную простоту невозможной в искусстве и архитектуре, но именно теперь мы могли бы достичь высот творчества. Будучи правильно использована, машина, проклятье для ремесла, должна освободить художника от искушения совершать мелочный обман, ложно представляя структуру вещи, и закончить эту изнурительную борьбу за то, чтобы делать вещи кажущимися тем, чем они не являются и никогда не могут быть. И тогда, в конечном счете, сама машина будет удовлетворять простые принципы ее современного равноправного искусства, как кусок глины в руках скульптора подчиняется его воле, закончив навсегда этот маскарад воздыхания по прошлому, который создает бессмысленная культура во имя искусства.

Да, художник, хотя он этого и не знает, теперь волен выполнять свою работу со свободой, неизвестной старой традиции. Конструктивные элементы укрупнены, ритмы упрощены и сделаны легкими, интерьеры более пространственны и ощущение этой пространственности может пронизывать любое здание, большое и малое. Архитектор больше не ограничен каменной аркой древних римлян и каменной балкой древних греков. Почему же тогда он так упорно стремится выражаться языком этих древних конструктивных методов, если в современном строительстве этот язык — пустая ложь, и сам он также неизбежно становится лжецом?

В нынешнем положении вещей машина довела художника до критического состояния, а ремесленника сделала старомодным. Из-за злоупотреблений прежние виды искусства находятся при смерти.

Искусство как таковое превращается в пустой жест. Вместо радостного творчества мы видим вокруг только пошлые вкусы — глупые основания для суждений. Сохраняя еще искры некогда большого пламени любви и похвальный, но жалкий энтузиазм, молодой художник, хоть и основывается на высоких мотивах, продолжает работать с убогими результатами, наверное потому, что его сердце не ищет близости и взаимопонимания с головой его собрата — ученого и он не идет в ногу со своим временем.

Сейчас, образуя здесь, в Хал-Хаузе, новое Общество искусств и ремесел, давайте вспомним, что все люди делали свою работу и развивали искусство как выражение своего времени, применяя свои лучшие инструменты, самые экономичные и эффективные из известных им инструментов и приспособлений, инструменты, которые с наибольшим успехом могли сберегать драгоценные человеческие усилия. Раб был основным орудием

[1] Валтасаров пир. По библейскому преданию последний вавилонский царь Валтасар устроил во время осады Вавилона персидским царем Киром роскошный пир, во время которого «невидимая рука» начертала на стене зловещее пророчество. В ту же ночь Валтасар был убит, город взят и государство уничтожено.

[2] Уистлер (1834—1903) — американский художник и гравер. В молодости учился в Петербурге. Жил и работал в Лондоне.

греческой культуры и, следовательно, греческого искусства. Мы отбросили это орудие и отказались бы от возврата к искусству греков, если бы рабство было условием его восстановления, а таким условием может быть только рабство в той или иной форме.

В древнегреческом искусстве два цветка нашли свое духовное выражение — акант и жимолость. В искусстве древнего Египта — папирус и лотос. В Японии — хризантема и многие другие цветы. Западное искусство не сделало подобных интерпретаций, не отдало должного английской розе и французской fleurs-de-lis[1] и, судя по нынешнему положению вещей, Запад никогда это не сделает. Но воплотить в вечном камне выражение природного характера туземного растения так, чтобы оно в совершенстве подходило к своему месту в сооружении, не теряя своего существенного, того, что имеет значение, — это большой шаг большого искусства. Это значит, что египтяне и греки нашли способ выражения сокровенной жизни и характера лотоса и аканта, выражающего жизнь лотоса и аканта. Именно это и произошло, когда искусство этих народов обратилось к растениям, которые они больше всего любили. Этот процесс, требующий силы образной выразительности, известен только творческому художнику. Его называют стилизацией[2]. В действительности это — выражение предмета, истинная выразительность. Мне, как художнику, кажется, что, применяя эту простую формулу в более широком значении, можно придти к выводу, что сложное явление культуры — по существу тоже своего рода процесс стилизации, или должно являться им, чтобы быть успешным и долговечным.

Так же, как художник-ремесленник, желая использовать образ любимого цветка для каменной капители колонны здания, должен стилизовать цветок, т. е. найти в камне выражение основного принципа строения и жизни цветка, иначе этот камень как материал не будет правильно применен, не будет фактором красоты в здании, так и образование должно, «стилизуя» человека, брать за основу естественного человека. Мы должны научиться понимать, а затем научиться использовать ценное «стилизующее» качество машины, этой великой новой силы, представляющейся нам столь опасной. Но, как и в сооружении большого здания, в построении общества элементарный процесс стилизации опасен, потому что без вдохновения — этого внутреннего света подлинного художника — качество цветка, сама его жизнь утрачивается, оставляя вместо живой выразительности увядшую шелуху.

Поэтому в процессе общей стилизации, называемом культурой, перед обществом стоит задача еще более трудная и чреватая опасностями, чем перед архитектором, создающим формы здания, так как в этом случае вместо листка растения и определенного строительного материала античной архитектуры выступает живой человек с чувствующей душой. Без внутреннего света и здоровой философии искусства (воспитание теперь должно быть искусством) жизнь человека будет жертвой, и общество вместо благородного и творческого гражданина получит робота или неполноценный в умственном отношении продукт машинного производства.

Если же случится так, что в этом процессе образование обречено на провал, то человек будет отброшен к первоначальному животному состоянию или придет к полному разложению. Общество выродится или будет иметь лишь натуралистические творения вместо столь нужного ему творца, одухотворенного идеей. И миру придется увеличить свой список «великих мертвых городов».

Чтобы образ цветка был выражен для человеческих целей, общественный деятель должен в альтруистическом смирении преклонить колена перед гармонией целого; иначе стилизация или выражение человеческого существа с его стороны были бы подобны попыткам ничтожного каменотеса-ремесленника стилизовать любимое растение, упустив живой характер листа и цветка. Анархист сорвал бы цветок так, как он есть, и использовал бы его в его натуральном виде для того, чем он является, но при этом упустил бы существенную реальность. Наследственный аристократ всегда оправдывал свое существование своей способностью, пользуясь своими возможностями, применять цветок к своим потребностям после того, как ремесленник вдохнул в него жизнь и выразил его характер; и он, аристократ, держал в руках также самого ремесленника, обещая ему этот цветок, если тот будет хорошо себя вести. Плутократ делает фактически то же самое с помощью «материальной заинтересованности». Но истинный демократ возьмет цветок человека в таком виде, в каком он растет и — в духе использования наличных средств воплощения жизни в стилизации — сохранит индивидуальность растения, чтобы защитить цветок, являющийся самой его жизнью. При этом, не теряя жизненного значения растения и цветка, он возьмет из обоих живое выражение существенного, наилучшим образом соответствующее месту человека в обществе.

Этот цветок человека — изящное искусство. Когда образование будет учить творчеству, а искусство — снова пророчествовать о естественных путях нашего роста (мы называем его «прогрессом»), мы, с помощью художника, овладеем этим чудовищным инструментом нашей цивилизации так же, как ныне он владеет нами.

Осознайте и используйте мощь науки и техники в этом творческом смысле — и их ужасающие силы не будут враждебны ни одному из тонких индивидуальных качеств человека. Их объединенные механические усилия окажутся способными создать для личности более достойные условия жизни, и внешнее выражение в человеческом окружении того, что есть сокровенного в человеке, будет подлинным, искренним воплощением его внутренней жизни и высших целей. До тех пор Америка не будет свободной!

---

[1] Fleurs-de-lis (фр.) — геральдическая лилия (эмблема королевской власти во Франции).

[2] Слово «стилизация» здесь, как и в других местах книги, употреблено не в смысле «подражание стилям прошлого», а в смысле «трактовка в условных, обобщенных формах».

Новая свобода Америки должна быть такой свободой, которая объявляет человека свободным только тогда, когда у него есть работа и действительные возможности иметь свою собственную жизнь. Имея возможности, он найдет свое место в жизни. Только так человек в нашей стране найдет свой собственный путь и вырастет для принадлежащего ему места, обещанного — да, пока только обещанного — нашей хартией, Декларацией независимости. Но это место для него не может быть ни создано с помощью реформ, ни получено с помощью уступок; оно станет его собственным лишь путем применения им самим имеющихся у него средств. Он сам должен построить новый мир. День личности еще не прошел, наоборот, он еще только настанет. Машина не пишет приговор свободе, но ждет, чтобы человек приложил к ней свои руки, использовал этот несравненный инструмент для строительства фундамента подлинной демократии. Тогда машина сможет избавить человека от изнурительного труда, взять его на себя, чтобы расширить, удлинить, углубить и упрочить жизнь простого человека.

Искусство, органичный плод достойной жизни личности, будет обладать неограниченными возможностями. И хотя машина в настоящее время — смертоносная сила, принужденная выполнять недостойную ее работу и служить амбиции халтурщиков, художник — настоящий художник, творческий человек — уверенно возьмет ее в свои руки и, во имя свободы, быстро прекратит причиняемый ею смертельный вред.

На этом кончается старый доклад о производстве бытовых вещей и архитектуры в век машины [1].

Можете найти себе утешение в мыслях о том, что правда и свобода обладают непреодолимым превосходством, и все, что делает человек для них или вопреки им, в конечном счете служит им одинаково хорошо. Это обстоятельство утешало меня на протяжении долгих лет, прошедших между первым чтением вышеприведенного доклада и этим чтением его сейчас, в Принстоне [2], — последним чтением, потому что я никогда уже больше не буду его читать.

Завтра мы будем иметь дело, боюсь, тоже с трудным материалом, потому что нашим предметом будет обстоятельный разговор о придании продуктам машинного производства в американской промышленности качеств человечности, выражающихся в элементах стиля. Этот материал может быть более субъективным и более трудным, но пока я еще не знаю, что он будет собою представлять.

---

[1] Английский термин «art and craft» («искусство и ремесло») переведен здесь как «производство бытовых вещей». Добавлено также отсутствующее в оригинале слово «архитектура», ибо в докладе говорится о производстве элементов материального окружения человеческой жизни — архитектурных сооружений и бытовых вещей. Термин «искусство и ремесло» примерно соответствует имеющему у нас хождение термину «декоративно-прикладное искусство».

[2] Принстонский университет — мужской университет в штате Нью-Йорк, основан в 1748 г. как колледж, с 1896 г. — университет. Одно из старейших высших учебных заведений Америки.

Всем нам необходимо уделить пристальное внимание и значительные усилия мысли теме «Стиль в производстве вещи» [1]. Мы увидим, что борьба за стиль вещей промышленного производства означает крестовый поход против так называемых «стилей».

2. СТИЛЬ В ПРОИЗВОДСТВЕ ВЕЩЕЙ

Поскольку то, что я говорил, касается, с одной стороны, природы и романтики, с другой — машины, меня обвиняли в непоследовательности, тоже на семи разных языках. Но если слово «природа», а также слово «романтика» понимать в их истинном смысле, нам мало что придется скорректировать.

Слово «природа» означает, прежде всего принципы, действующие во всем, что живет и придает жизни форму и характер. Говоря о видимом мире, мы применяем термин «внешняя природа». Слово «organic», будучи применено в биологическом смысле [2], тоже становится камнем преткновения. Это слово касается того качества постройки или замысла, при котором отдельные черты или части формы и содержания организованы так, чтобы, применительно к своему назначению, они были интегральными [3]. Поэтому все, что «живет» — органично. Неорганичное — «не организованное» — не может жить.

Раз уж мы занялись объяснением терминов, давайте скажем также, что нам следует понимать под романтикой. Истинный романтизм в искусстве это, в конечном счете, всего лишь либерализм [4] в искусстве и, я думаю, он именно так понимается всеми великими поэтами. Романтика — это существенная радость в жизни, это не просто удовольствие. Поэтому мы не хотим признавать узких условностей, созданных в качестве мер безопасности мелкими умами и эгоистичными руками, не хотим, чтобы «обычаи» с их нетерпимостью процветали в современном мире. Мы обладаем преимуществом строить на новой, плодородной почве. Да, мы в искусствах должны строить новую свободу на почве, удобренной *ими, старыми* культурами.

---

[1] Дословный перевод: «стиль в промышленности»; но, как следует из текста лекции, дословный перевод ее названия был бы в данном случае менее правильным.

[2] Т. е. «органический».

[3] Райт часто применяет слово «интегральный», имея в виду неразрывную связь всех частей между собою в единое целое, в котором части выступают лишь как элементы целого, причем целое понимается в самом широком смысле, как всеобщее единство.

[4] Райт здесь вкладывает в слово «либерализм» иной смысл, чем тот, который ему придается у нас. Можно полагать, что он в данном случае имеет в виду свободу творчества.

Мы, будучи так убеждены в преимуществах нашего американского образования, не можем, однако, сказать ни себе, ни другим, что «терпимость и свобода являются основами нашей великой республики». Нам следовало бы крепко запомнить и хорошенько почувствовать, что свобода в искусстве, так же, как и социальная свобода, *может быть* и поэтому *должна быть* следствием политической свободы.

Свобода, однако, не мирится со своеволием. Поэтому для нашего разговора на трудную тему о стиле вещей, выражая должное почтение к авторитетам, а также, чтобы избежать противоречий, обратимся к далекой истории — на этот раз к старой Японии. Возьмем за основу положение: «Ограничения художника — его лучшие друзья» — и посвятим его Дзимму Тэнно [1].

Древняя культура медленно опускающейся в море полоски колеблемых землетрясением островов, простирающихся от снегов вечной зимы до вечного лета на юге, представит нам доказательства этого положения, пожалуй, лучше, чем мы могли бы найти где-либо в другом месте. «Ограничениями» в данном случае являются материалы, орудия производства и специфика назначения.

На островах Дзимму совершенный стиль вещей господствовал до тех пор, пока Японию не «открыли» в пределах дальнобойности пушек нашего коммодора Перри [2]. Искусство и ремесло, развивавшиеся в Ниппоне [3] на протяжении многих веков, дают примеры формообразования вещей, несравненных по стилю.

Производство и стиль вещей — до «мирного» торгового вторжения Запада — были там в высшей степени естественными. И во времена Дзимму Тэнно там нигде нельзя было обнаружить раздельного и противопоставленного друг другу существования искусства и природы. Нигде больше в мире мы это не видим столь ясно, и нигде мы не можем так много почерпнуть для себя в том, что касается вопросов стиля вещей промышленного производства. Обратив внимание на легкость и естественность, с которыми японская вещь приобретает стиль, мы получим для себя ценнейший урок.

Для нашего производства нужно готовить не мастеров-ремесленников, а художников-конструкторов [1], потому что нашими ремесленниками являются машины, работники, находящиеся в постоянной готовности, высокопроизводительные и послушные. Сами по себе они — механическая энергия в чистом виде. Как же дать этим грозным механическим работникам работу, которую они могли бы выполнять хорошо? И как придать вещам, помимо технического совершенства, нюансировку формы?

Первый ответ может показаться слишком общим: с помощью силы творческого воображения. Высшей и верховной творческой силы. Высшим творческим воображением является то, которое создает художника теперь так же, как оно создавало его раньше. Только творчество может быть тем качеством, которое даст нам столь необходимого для нашего производства художника-конструктора, теперь не меньше, чем когда бы то ни было раньше. Но как это ни странно, лишь наличие подлинного качества творческого воображения позволяет видеть дерево как дерево, сталь как сталь, камень как камень, а ограничения делать своими лучшими друзьями. Это и есть то, что трудолюбивый народ Дзимму Тэнно так хорошо доказал и что может быть с пользой для дела осуществлено нами.

Ограничения нашего машинного века суровее и настойчивее, чем они были в строго дисциплинированной островной империи Японии. Тем не менее, несмотря на стоящие перед нами трудности, в других отношениях у нас гораздо больше чудеснейших возможностей, чем когда-либо имела Япония.

Принципы, которые сделали искусство и ремесло старой Японии живыми, — т. е. живыми для старой Японии, — остаются действенными и сейчас. Одинаковые принципы искусства и ремесла как Востока, так и Запада, — везде, где одна и та же правда бытия неотвратимо действует в жизни народов, — не требуют изменения. Секреты причины и следствия в методах работы и в материалах, в их отношении к действительной жизни остаются для грядущего формодателя в условиях машинного производства теми же, что были в прошлом для формодателей кустарного производства. Но когда человек становится частью машины, которую он приводит в движение, человек пропадает.

---

[1] Тэнно — титул японского императора («небесный государь»). Дзимму Тэнно — первый японский император; японское летоисчисление ведется с начала его царствования — 660 г. до н. э. (эта дата была определена произвольно в VIII в. н. э.). Здесь Райт под словами «Дзимму Тэнно» подразумевает японский народ.

[2] Перри — коммодор (командующий, не имеющий адмиральского чина) военно-морского флота США. В 1852 г. был послан во главе большой эскадры в Японию с целью заставить ее правительство, придерживавшееся политики изоляционизма, установить дипломатические и торговые отношения с США. Под угрозой военных действий японское правительство было вынуждено подписать кабальный договор.

[3] Ниппон («Нихон») — название Японии на японском языке.

[1] Слово designer (дизайнер), за неимением эквивалента в нашей терминологии, здесь переводится как «художник-конструктор» или «формодатель», а design (дизайн) как «проектирование», «формообразование» и пр. Мы говорим: «форма», «внешняя форма», «архитектурные формы», «стиль», «стилистика», «внешний вид», «внешняя архитектура» и даже просто «архитектура» в этом смысле (например, в выражении: «здания скромны по своей архитектуре»). В XV—XVI вв. в Италии в этом значении применялось слово disegno. В XVI в. оно перешло во французский язык (desseing, современная форма dessein), затем в английский, где одним из значений слова design является: совокупность художественных черт, образующих внешнюю форму вещи, здания, иначе говоря, художественный замысел (точнее — замысел внешнего вида), воплощенный в конкретно-материальной форме.

Мы, американцы, тоже живем — в некотором роде — не правда ли? Но иначе. Мы действительно живем, и, несмотря на все различия, наши души все же имеют много общего с душами остальных людей. Поэтому принципы, которыми мы должны руководствоваться, вырабатывая свой собственный современный стиль, не изменятся, покуда совершенно не изменятся задачи нашего творчества в выражении нашей жизни. Результатами в американских условиях производства вещи будут бо́льшая простота, широта охвата, большее внимание к строению материала и чистая математика в таком смысле, в каком музыка является чистой математикой; поэтому формы вещей у нас будут более субъективными, чем раньше. Наши методы будут более всеобщими, но формы не менее разнообразными, чем во времена ручного ремесла древности.

Ограничения не наносят ущерба творчеству художника. Следить за тем, чтобы противоречивые ограничения взаимно увязывались, — в значительной степени дело художника в его повседневной работе. Иначе говоря, от него зависит, чтобы соответствующие методы и соответствующие материалы были применены для соответствующей работы. Что касается меня, я считаю абсурдным или даже совершенно недопустимым воспользоваться возможностями так называемой «свободы действий». «Фантазировать» и «идеализировать» в нереальных эскизах — дело мне незнакомое. Если передо мной не выдвигают четко определенные ограничения или требования (и чем более специфические, тем лучше), я не вижу проблемы, не знаю, над чем работать и что вырабатывать: зачем тогда беспокоить художника? Наверное в этом причина того, что архитектура на выставках, как правило, такая не творческая по результатам и пагубная по своим последствиям: руки слишком свободны, поэтому подлинные творческие качества архитектора играют здесь слишком малую роль.

Нет, до тех пор, пока американские художники-конструкторы, работающие в условиях современного производства, не дорастут до того, что позна́ют характерные для своего дела ограничения и призна́ют их своими друзьями, — Америка не будет иметь стиля вещей.

Каковы же эти ограничения?

Машинное промышленное производство занимает среди них не последнее место. Но — повторим сказанное в предыдущем разделе «Машины, материалы и люди», — надежда американского художника-конструктора заключается в том, что в результате развития техники уже сейчас машина может делать многое нужное из предметов, которые вручную делать нежелательно или невозможно. В нашем первом разделе «Машины, материалы и люди» мы касались понятия «пластичность», используемого для обозначения машинной эстетики в современном формообразовании деревянных изделий, каменных работ, металлического литья и репродукционных процессов. Были высказаны некоторые соображения, как и в чем эта новая эстетика, которую дала нам машина, может позволить художнику по-новому использовать как новые, так и старые материалы, вместо того, чтобы злоупотреблять и теми и другими.

«Пластичность» имеет весьма большое значение. Это слово обозначает полное отсутствие в готовом продукте явных проявлений конструирования. Этот важный термин — «пластичность» — означает, что материалы в их свойствах и природе видны переливающимися или вырастающими в форму, а не скомпонованными из нарезанных и соединенных между собой кусков. «Скомпонованный» — академический термин, обозначающий этот академический процесс нахождения формы вещи. «Пластичные» же формы *не* «скомпонованы» и не сложены. Поскольку они являются результатом процесса «роста», они должны быть развиты, *созданы*. Можно также допустить, что если мы глубоко вникнем в какую-либо отрасль производства вещи, например мебели, то найдем основания стиля, найдем секрет возникновения и роста стиля в любой другой и во всех отраслях. На основе же главных положений развиваются специфические особенности и различия в применении различных материалов и машин.

Слишком часто и свободно мы применяем слово «стиль», но, если подумать, — что же такое стиль? При любом ответе на этот вопрос будьте уверены в одном: *стиль не имеет ничего общего с так называемыми «стилями»*. Мы называем их «большими стилями». «Стили» изодраны в клочья, рассеяны на все четыре стороны, раздроблены на множество направлений и направленьиц, представляя собою особый вид извращения в производстве — и все же у нас нет стиля. Действительно, чем больше будет «стилей», тем меньше останется от стиля и разве только случайно может возникнуть что-либо, обладающее относительно высоким качеством.

Наши проектировщики в различных отраслях производства вещи, — все еще, к несчастью, усердно старающиеся подражать «стилям» вместо того, чтобы с пониманием изучать принципы стиля, — в настоящее время ревниво следят за Францией, видя, как продукты ее производства выходят из Уэйнемейкер-стор [1], спускаются по авеню и растекаются по дорогам Соединенных Штатов до Тихого океана. И все же, если вы дадите себе труд сравнить лучшие французские вещи, например ткани, с древним производством периода Момояма в Японии, то увидите, что идеи старой Японии непосредственно влияют на производство вещей в новой Франции.

Французские вещи — не японские, и почти все французские ткани сделаны с учетом особенностей машинного производства; большинство этой продукции — высокого качества. Но Франция, во всех стадиях развития ее искусства и ремесел, в частности, в этой «современной» стадии — «модернизме», — свободно, если не буквально, следует японским источникам, и следует им похвально. Именно Франция в лице Гонкуров [2] открыла японскую гравюру. Это открытие существенным образом повлияло на французскую живопись. На французском языке написано больше ценных исследований о японском искусстве во всех его фазах, доступных изучению,

[1] Уэйнемейкер-стор — крупный универсальный магазин в Нью-Йорке. Здание построено арх. Бернхэмом.

[2] Братья Гонкур: Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870) — французские писатели.

чем на всех остальных языках вместе взятых, включая и японский. К чести французов, этих заядлых новооткрывателей, нужно сказать, что они открыли «l'esprit japonais — à la Japon» [1]. Голландцы первыми пришли в Нагасаки, но французы, используя обнаруженное ими, когда они попали в Иеддо [2] через Иокогаму, ушли сегодня по высоким результатам производства вещи в современных искусствах и ремеслах, по-видимому, дальше вперед, чем любая другая страна, за исключением Австрии (если только Америка не станет таким же исключением).

Это не значит, что Франция и Австрия копируют Японию и что Америка тоже должна так делать. Это значит только, что Франция начинает делать неплохо то, что Япония делала очень хорошо четыре столетия назад, в период ее расцвета, период Момояма — да, около четырехсот лет тому назад!

Любой плодотворный принцип поможет работе каждого художника-конструктора процветать беспредельно и согласованно с творчеством других, в столь многих школах и системах, сколь много есть живых существ. Она будет процветать в формах столь же разнообразных, как разнообразны цветы, и будет поистине столь же обильна рисунком, как флора и фауна моря.

Если мы хотим добраться до существа дела, нам следовало бы обратиться к формам природы. Именно в них мы найдем наиболее убедительное осуществление принципов, которые ищем, и я бы предпочел, по своему обыкновению, сразу обратиться к ним. Но для этой лекции мне все же лучше будет обратиться к традициям, потому что Япония, по-своему совершенно, уже сделала то, что нам предстоит изучать. Я считаю — необходимо знать, что́ создало человечество в нужном нам направлении. Будем только достаточно твердыми в освоении традиций, выражающих дух принципа, и откажемся, как от чуждых нашему времени, от тех традиций, в которых есть только буква и форма. Но и исчерпав традиции, мы все еще будем иметь перед собой открытую на вечные времена книгу творчества — суд природы, являющийся высшей инстанцией.

Вспомните, однако, что задолго до того, как Франция рационализировала свое производство и вдохнула в него жизнь, в то время, когда она еще беспомощно задыхалась в тисках своего модерна, выросшего из мертвящего рококо, у «раскольников» Центральной Европы становится заметным применение жизненных принципов, которые мы обсуждаем в связи с нашей темой.

Я встретился с «раскольниками» зимой 1910 г. В то время профессор Вагнер в Вене, — большой архитектор, — архитектор Ольбрих из Дармштадта, замечательный художник Климт в Австрии и скульптор Метцнер в Берлине — все большие художники — были душой этого движения. А в

[1] L'esprit japonais — à la Japon (фр.) — дух японского искусства — на японский лад.

[2] Иеддо (Эдо) — древнее название Токио.

Америке были работы Луиса Салливена и мои. Многие европейцы считали этот раскол, явившийся их вкладом в развитие современного искусства, «магометанским ренессансом» (в то время естественным было верить только в какой-либо вид ренессанса). Но позже, когда этот раскол, несмотря на то, что королевские академики смотрели на него неодобрительно, приобрел большой размах в продукции венских мастерских, а в наши дни — в продукции искусств и ремесел Франции, мы обнаруживаем, что результаты часто приближаются к достигнутым в древних искусствах и ремеслах великого периода Момояма в Японии.

В наше время было бы крайней неблагодарностью смотреть в зубы дареному коню «модернизма»; это вызывает только упорство в действиях и резкость в полемике. Тем не менее, я считаю полезным для нашего будущего поднять этот непопулярный вопрос.

Художники, даже большие художники, исключительно неблагодарны по отношению к источникам своего вдохновения, а среди художников малого масштаба эта неблагодарность переходит в ненависть. Стоит лишь такому рядовому художнику получить урок или постигнуть идею, или даже получить готовое произведение искусства из других источников, как он сразу же старается забыть, кем ему это подсказано, скрыть факты или, если сделать это невозможно, путем злословия умалить ценность полученного дара. И по мере того, как распространяется новое, мы вскоре — слишком скоро — открыто отрицаем первоначальные источники нашего вдохновения, подозревая в них посягательство на наше собственное превосходство. В современном мире искусства вы можете обнаружить это буквально повсюду.

В настоящий момент нашего развития Япония, в частности, является «обиженной» в этом отношении. Трусливые увертки недостойны больших художников и больших дел, и разумеется, не могут быть методом подхода к большим вопросам будущего. Незнание первоисточников и, тем более, охаивание их — не достоинство. Так что, добравшись до корней древней культуры, где, как мне представляется, была более плодотворная почва и работник действовал в условиях более строгой творческой дисциплины, чем где-либо, давайте еще больше углубимся в вопрос, каким должен быть стиль. Здесь мы находим готовую для изучения летопись. Давайте обратимся к изучению японского жилища, этого скромного жилища, представляющего собою настоящее поучение на тему: «Стиль вещи».

Тем, чем оно стало, оно обязано предписанию: «Будь чистым!». «Будь чистым» — это душа синто [1].

Этот простой идеал чистоты привел к тому, что все излишнее воспринималось с отвращением и не находило себе места, выглядело безобразным, — стало тем, что мы называем «грязью».

Здесь вы видите духовный идеал естественной (а значит, органичной)

[1] Синто (буквально — учение богов) — японское название синтоизма, религии, сложившейся в Японии.

простоты. Следствием этого явилось то, что все японское искусство с его богатством образного выражения и ни с чем не сравнимым органичным изяществом, на практике выражалось в исключении несущественного. Художественная выразительность всех видов искусства периода Момояма была органичной. Не было большого искусства и малого искусства. Но были мудрый Сотацу, несравненный Корин, блистательный Кенцан и их связанные с жизнью школы, а также впоследствии, в период Укийо-е[1], Кийонобу, Тойонобу, Харунобу, Кийонага, Утамара, Хокусаи и Хиросиге,— каждый объединяющий вокруг себя небольшую группу учеников,— все возникшие на почве производства, удобренной школами великих мастеров Момояма. Инстинктивное ощущение качества органичности делает художниками их всех. К тому же — большое дарование. Здесь, в этой спасительной силе единственной в своем роде культуры, родились простота и ощущение значительного в искусстве, — то, что стало вскоре идеалом, достигаемым органичными средствами. Здесь, в этом идеале пластичности, *достигаемом органичными средствами*, мы касаемся тайны большого стиля.

Разумеется, эти художники позволяли дереву быть деревом, а металлу позволяли — и даже поощряли его к этому — быть металлом. От камня никогда не требовалось ничего иного, кроме того, чтобы он был камнем. И не пытался художник-конструктор тех дней, применяя определенные материалы и процессы, сделать из вещи не то, что она есть на самом деле. В этом заключается основополагающий принцип, который многое сделает для очищения нашей засоренной почвы и для свежего роста в «промышленном искусстве».

Современный процесс стандартизации, с которым мы сталкиваемся на каждом шагу, который нас выхолащивает и подчиняет себе, уже много столетий тому назад был известен в Японии и использовался в интересующем нас жилище с художественным совершенством, при свободе выбора. Съемные (для очистки) половые маты или «татами» японских домов были все одного размера. Размер и форма каждого дома определялись количеством матов. Японцы называют свои дома домами, например, о 9, 12, 16 или о 32 матах. Все передвижные внутренние перегородки приходятся на стыки между матами. «Одо́ — полированные деревянные стойки, несущие перекрытие и крышу — все стоят на пересечениях стыков между матами. Легкие передвижные «шодзи» или наружные стены — ширмы также могут сниматься со своего места для очистки. План каждого японского дома был результатом применения принципов чистой математики. И самый дом использовался теми, кто строил его для себя, с такой же естественностью, с какой улитка пользуется своей раковиной.

[1] Укийо-е — передовая японская художественная школа, сложившаяся в XVII в. и отразившая демократические и реалистические тенденции в искусстве. Эта школа положила начало расцвету японской гравюры на дереве, горячим поклонником которой был Райт.

Обратите также внимание на то, что заповедь «будь чистым» — простейшим путем без излишних затрат — была возведена в старой Японии в *церемониал*. Церемонии тех древних времен были всего лишь простейшими функциями повседневной жизни, поднятыми до уровня произведений искусства. Посему—истинная культура. По-видимому, и церемониалы тоже могут быть органичными, интегральными, хотя и символическими.

Например, что́ представляет собою важная японская церемония чаепития, как не преисполненный любезностью всесторонне совершенный способ подавать чашку чая уважаемому или любимому гостю? Нетрудно видеть, что эти тактичность и грациозность вытекали *из существа* вещей, были органичными, а не греческой элегантностью, надетой *на* вещь. Японцы были совершенны в своем легком, простом, непроизвольном выражении природы, в безупречном следовании ее законам.

Вполне естественно, что и беспорядок в этом «чистом» доме, построенном народом Дзимму Тэнно, равнозначен грязи. Поэтому все предметы обихода, большие и малые, в том числе скромные и в то же время глубокие произведения искусства, имеют свое определенное место, когда ими пользуются, и неизменно убираются и прячутся, когда ими не пользуются.

Вы хотите сказать, что все здесь предназначено для условий, когда люди сидят на полу, устланом матами? Да, но этот же идеал, в принципе, должен полностью оправдать себя и тогда, когда люди стоят на ногах.

Каждый конструктивный элемент и каждая черточка быта японского жилища, проникнутого синтоистским идеалом «чистоты», выражает утонченность, имеет подлинное значение и выполняет свою службу, выступая как прекрасное. Искусство здесь является в высшей степени естественным.

Да, в этом определенно корни стиля вещи. Равным образом в каждой другой стране и в другие периоды, где стиль развивался как подлинное следствие природных и национальных особенностей, могут быть найдены подобные же истоки происхождения стиля.

Сегодня, мне кажется, призыв «Будь чистым!» глубоко созвучен нашим собственным потребностям. Как будто сама машина, подобно синто, выдвигает требование: «Будь чистым!». Чистые линии — чистые поверхности — чистое назначение. Будьте быстры или медлительны, но будьте чисты. Когда эта заповедь будет вдохновлять на органичный результат, а не на живописный эффект, ставший проклятием модернизма, мы обнаружим, что основополагающие элементы стиля нашего механизированного производства вещей являются теми же, что и при ручном производстве в начале истории цивилизации.

Чтобы требования, выдвигаемые машиной, имели человеческое значение, во власти художника привязаться крепче к земле, применяя в сооружении параллельные земле плоскости, определять новыми материалами новые формы и новые методы — так, чтобы результатом была теплота и человечность. Приравнивание к человечности есть приравнивание к качествам искусства. «Чистота» в человеческом смысле не означает безликую серость, но означает сохранение значимого. Не означает она также

ни жесткости или механичности, ни того, что дом, или стул, или ребенок — это машина, разве только в том смысле, в каком наше сердце — это насос.

Стиль нашего производства придет от подобного же естественного, «чистого» применения работы машины к «чистым» материалам, с подобной же, не нарочитой, *исходящей от сердца* простотой, а не *рассчитанной головой* простотой. Нужно понять природу используемых людьми машин и материалов и овладеть ею так, чтобы и в нашем случае машины и материалы с помощью художественного воображения обладали выразительностью пластичности. Мы научимся, как использовать машины, материалы, и, наверное, людей, также и в предстоящем столетии. Но мы должны научиться использовать их не только ради качеств, которыми они обладают сами по себе, но использовать их так, чтобы они и в научном и в художественном отношениях служили человеческим целям в любой форме и функции, какая будет нами избрана для их применения.

Подойдем ближе к внешней форме. Мы начали говорить о текстиле. Коснувшись в первой главе вопросов обработки дерева, камня и металла, обратимся теперь к тем тканям, которые могут являться современным примером успешного формообразования [1] продукции ткацкого станка. Естественным продуктом работы ткацкого станка являются бесконечные в своем разнообразии фактуры. Рисунок ткани связан с техникой фактуры и является ее естественным следствием. Крупные плоские узоры, неотделимые от фактуры, определяемые фактурой или определяющие ее, живописные, но не имеющие никакого отношения к живописи, — все эти характеристики данного продукта вполне современны в лучшем смысле слова.

В связи с этим, я, между прочим, хочу подчеркнуть, что древнее искусство, о котором мы только что говорили, никогда, ни в одном из видов относящихся к нему производств, не страдало детской любовью к картинкам. Установка на «картину» в производстве вещи пришла с ренессансом, как одно из следствий отрыва этих искусств от великого искусства — архитектуры, и прежде чем мы сумеем достигнуть прогресса в нашем машинном производстве, как в искусстве, нам придется отказаться от нетерпимой автономии картинности. И как можно скорее. Я бы хотел нанести смертельный удар живописи в нашем производстве бытовых вещей. Разумеется, я не имею в виду живописность.

Из-за этой автономии картинности, из-за сложной светотени, столь существенной для глупой картинки, запроектированной недисциплинированным живописцем, лишь немногие гобелены, за исключением «mille-fleurs» [2] (да и то самых ранних) представляют собою хорошие примеры текстиля. Самодовлеющее положение живописи вызвало то, что производство бытовых вещей было покинуто на произвол судьбы, будучи отор-

[1] По-английски design (дизайн) — замысел, формообразование, придание формы (в том числе художественной), проектное решение (в том числе воплощенное в натуре). См. примечание к стр. 81.

[2] Mille-fleurs (фр.) — тысяча цветов.



Рис. 8. Здание управления компании Ларкин. Буффало, 1904

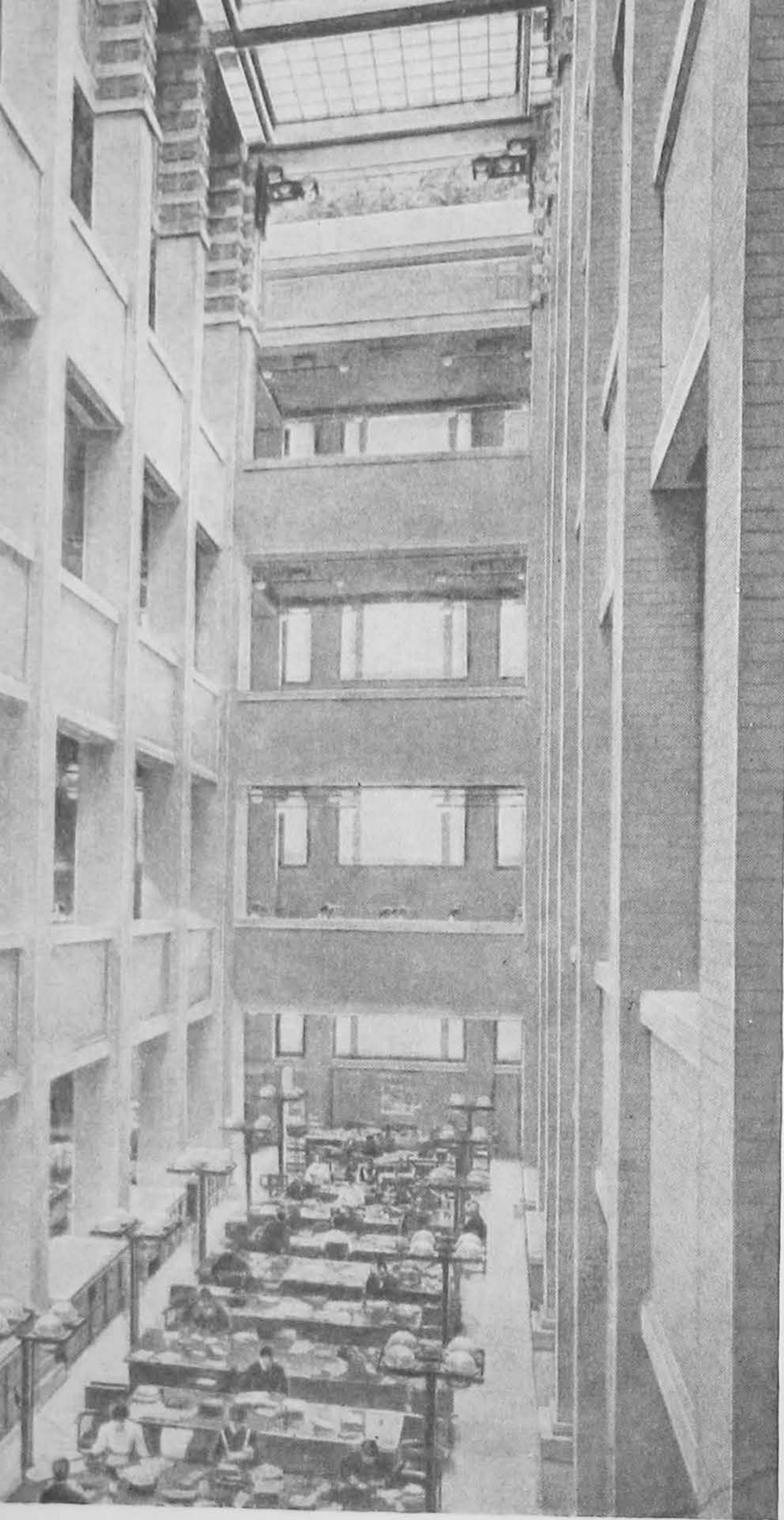


Рис. 9. Здание Ларкин. Интерьер

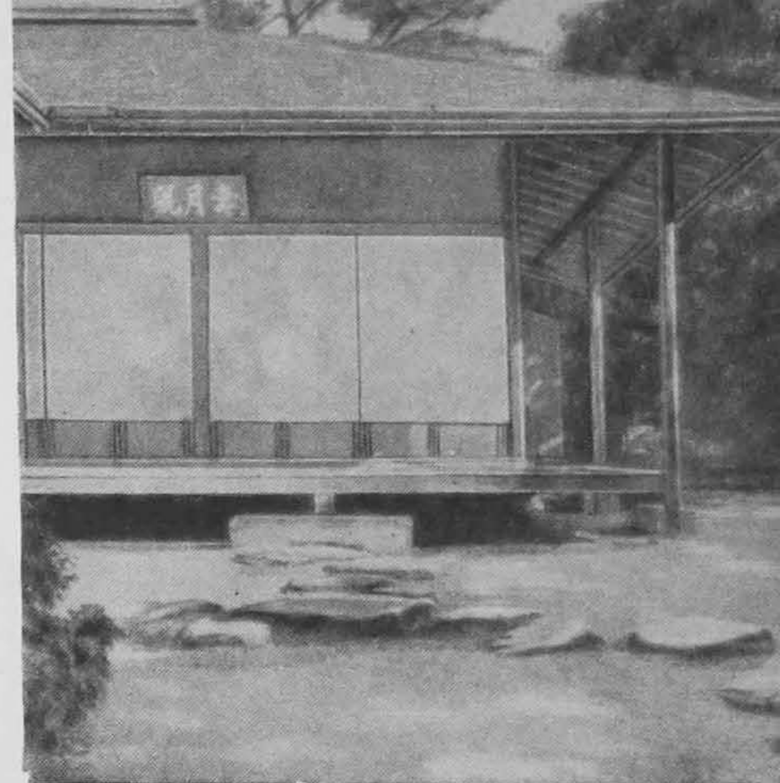


Рис. 10. Японская архитектура.
Фрагмент виллы Сугаку в Киото, 1954

Рис. 11. Японская архитектура.
Интерьер виллы Сугаку в Киото, 1954

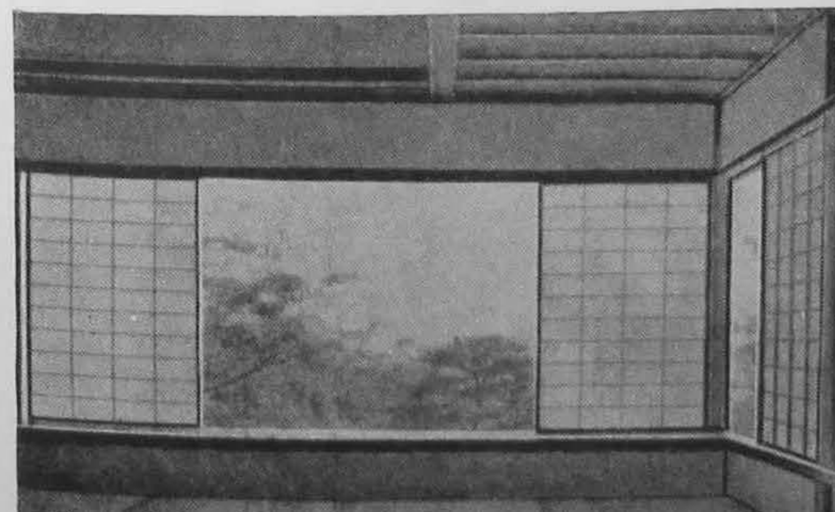




Рис. 12. Типичный жилой дом в Ок-Парке, Чикаго, 80-е годы XIX в.

Рис. 13. Дом У. Уинслоу. Ривер Форест, штат Иллинойс, 1893



ванным от архитектуры (а ведь архитектура являлась естественным обрамлением и фоном всей древней цивилизации и будет играть такую же роль в будущем); это положение оказалось проклятием для всяких творческих попыток в искусстве — они сводились к злоупотреблению картинностью. «Toujours la peinture», ad libitum, ad nauseam[1] — картинка.

Мы живем в век картинности. Мы не обладаем свойственной детям способностью простого и прямого образного мышления, но наше искусство — «детское», и какие бы формы ни приняло наше производство вещи в будущем, оно ни в коем случае не будет «картинным». Даже гравюра в Японии, обычная там форма изображения, иллюстрирующая повседневную жизнь Японии во всех ее видах, никогда, как это хорошо известно французам, не вырождалась только в картину.

Бросим взгляд на стекольное производство. Здесь мы видим стеклянные изделия Леердама[2], в производстве которых художники используются для создания королевской роскоши, попадая в положение безвестных авторов, пишущих для издателя; далее, специальное искусство Лалика[3]; наконец, большие чистые листы, производимые промышленностью — дар машины. Большие стеклянные листы разрезаются и используются без мысли о красоте, ценимые только вследствие своей полезности.

И здесь также будем утверждать, что и к стеклу применимы те же принципы, которые применимы к упоминавшимся ранее дереву, камню, металлу и текстилю. Но как велико может быть разнообразие, наглядно видно в длиннейшем ряду предметов, производимых в Голландии, — от простых стеклодувных форм Леердама до виртуозных французских образцов гения Лалика. Определенные свойства стекла являются особенностями этих предметов: вещь, сделанная Лаликом, будучи образцом специализированного ремесла, полезна в выявлении высших возможностей стекла, как прекрасного материала. Что касается нашего собственного «промышленного» вклада в стекольное производство, то он выражается в том, что это некогда драгоценное вещество, имевшееся в ограниченном количестве и дорогое даже в небольших кусках, благодаря развитию современной промышленности стало совершенно прозрачным; оно обладает разнообразнейшими свойствами, может иметь площадь до 25 $м^2$ и любую нужную толщину; притом оно столь дешево и необходимо, что современный мир подошел к сооружениям из стали и стекла.

Вся история архитектуры была бы в корне иной, если бы древние обладали такими возможностями в этой части, как мы. Растущая потребность в солнечном свете и видимости делает стены — и даже опоры — чем-то таким, от чего стремятся избавиться любой ценой. Стекло это сде-

---

[1] Toujours la peinture (фр.) — опять и опять картинка. Ad libitum, ad nauseam (лат.) — по вкусу, до тошноты.

[2] Леердам (или Лердам) — город в Голландии.

[3] Рене Лалик (1860—1945) — французский ювелир и мастер художественных изделий.

лало. Одно только стекло, без всякой помощи с нашей стороны, в конечном счете уничтожило бы классическую архитектуру от корня и до ветвей.

Стекло теперь обладает совершенной прозрачностью, представляя собою как бы тонкие листы кристаллизованного воздуха, предназначенные для того, чтобы разделять наружный и внутренний воздух. Поверхности стекла могут видоизменяться, уменьшая видимость сквозь них в любой степени и увеличивая ее до абсолютной. Традиции не оставили указаний относительно этого материала, как средства совершенной прозрачности; поэтому чувство стекла не вошло еще в архитектуру в качестве художественной категории. Все достоинства цвета и материальности, имеющиеся у других материалов, могут не иметь ни малейшего отношения к стеклу.

Тени были «палитрой» архитектора древности. Пусть же современный архитектор оперирует светом, светом рассеянным, светом отраженным, светом преломленным — светом ради света, не вызывающего теней. Именно машина делает современными эти необычайные новые возможности стекла — новое ощущение, которое даже великие предшественники итальянцев, окруженные дымкой таинственности, не одобряя наш «ренессанс», признали бы волшебным. Они с отчаянием настоящих художников отбросили бы прочь свои инструменты, а затем превратили бы свои комнатушки в царство света, свои залы — в ошеломляющие перспективы и реки света, а свои скромные детали — в безграничное богатство игры света и тонких форм, которое могло бы соперничать с узорами мороза на оконных стеклах. В них было достаточно творческого духа, чтобы создать мир иллюзий и блеска, в котором даже бриллианты могли быть лишь скромным дополнением к великолепию эффектов. Рядом с ними Палладио, Витрувий, Виньола кажутся мертвыми, далекими и молчаливыми. Браманте и Брунеллески, Сансовино несколько ближе к ним, хотя не следует забывать, что великие итальянцы усердствовали над древними формами. А потом пришел Буонаротти; хотелось бы мне знать, что́ бы он делал раньше?

Призма всегда очаровывала человека. Мы можем теперь жить в призматических домах, чистых, прекрасных и новых. Стекло — одно из явственно «материальных» доказательств современных преимуществ, потому что оно бесспорно современно. Да, архитектура скоро заживет новой жизнью благодаря стеклу и стали.

Таким же образом мы могли бы продолжать говорить почти обо всех типичных для современности видах производства вещи, где материалы обрабатываются с помощью машин. Мы могли бы продолжать и продолжать до изнеможения, а тема все оставалась бы свежей и новой — ведь так много отраслей производства, так много машин и процессов, такое богатство новых материалов.

Мы начали этот разговор об искусстве в архитектуре и производстве бытовых вещей словами: «терпимость и свобода являются основами на-

шей великой республики». Теперь же дело за художником. Итак — пусть придет он в это безграничное новое царство и пусть он будет либералом, ненавидящим только нетерпимость, и в особенности свою собственную. Как было сказано в начале этой беседы, истинный романтизм в искусстве это, в конечном счете, всего лишь либерализм в искусстве. Это — необходимое качество художника, которое исследователь, ограниченный таблицами и диаграммами, по-видимому, никогда не сумеет понять и не будет должным образом уважать: ведь он недоверчиво относится к этому качеству и в самой жизни.

Но чувство романтики не может умереть в сердцах человеческих. Сама наука, хотя и невольно, на каждом шагу все больше убеждает нас в еще большей ее необходимости. Центр романтики сейчас, как это было раньше и будет вечно, смещается, но она бессмертна. Без нее производство предметов человеческого пользования будет не более чем производством машин и аппаратов.

Наша архитектура станет бедной, плоской, безликой вещью, состоящей из стальных костей, коробкообразных форм, газовых труб и поручней, бесстрастно сверкающей на солнце, как бетонный тротуар или стеклянный резервуар, если в ней не будет биться это важное для жизни *сердце*. Архитектура без него не будет вызывать никаких чувств и выродится в пустую коробку, *содержащую* «вещи» — предметы, которые она сама должна *создавать и утверждать*. Так что берегитесь! Художник, который не признает романтики — только глупый реакционер. Один лишь здравый смысл, которым может обладать ученый или философ, выступающий под видом «художника», недостаточен для творчества, хотя он и может быть гарантией «правильности». Поэтому, выслушав все и выучившись всему, вернитесь к жизни и будьте верны романтике.

Опять-таки нет никакого резона в том, чтобы производимые предметы искусства [1], — только потому, что они производятся машинами в век машин, — напоминали машины, которые их сделали, или вообще какую бы то ни было технику. Наоборот, есть большой резон в том, что они *не* должны напоминать машинерию. Нет никаких оснований считать, что формы, выполненные только с учетом функций и утилитарной необходимости, будут превосходны и в других отношениях; они могут быть отвратительны с человеческой точки зрения — какая же нужда в том, чтобы их такими делал художник?

Естественный нигилизм, порожденный машиной и ныне принятый с удовлетворением, может на некоторое время избавить нас от злоупотреблений и сентиментальных выкидышей, но вне этих пределов он не может возбудить человеческие чувства и дать отдохновение человеческой душе. Процесс отрицания, предоставленный самому себе, неизбежно приведет к другим злоупотреблениям и выкидышам, еще худшим, чем

[1] Имеются в виду элементы материального окружения — здания и вещи, которыми непосредственно пользуются люди.

сентиментальность. Так что не будем питать страха перед либерализмом в искусстве производства, но будем понимать и поощрять его. Пора понять, что романтизм никогда не означал нарочитости и фальсификации, за исключением тех случаев, когда он вырождался в искусственность, питавшую ренессанс.

Мы стоим перед лицом голых фактов, достаточно четко обрисованных фактов. В нашей стране растет вкус к посредственности, растет на основе того, что питается посредственностью.

Поэтому публика в этой стране теперь, больше чем когда-либо, находит удовольствие в избитой «элегантности», достигаемой либо сентиментальностью «украшений», либо стерильностью полного отсутствия орнамента. Веку машины, кажется, суждено быть либо про́клятым бессмысленной сентиментальностью, либо стерилизованным фабричной эстетикой. И все же я верю, что романтика — качество человеческого сердца, неотъемлемая радость нашей жизни — путем верной направленности художественного воображения может быть снова введена в жизнь в современном производстве. Творческое воображение может все же превратить решение наших прозаических задач в поэзию, несмотря на вой современного Рима и грозно поднятые брови фарисеев.

Наверное, не более чем одна пятая американской публики знает, что́ имеется в виду, когда Америку на всевозможных языках вечно обвиняют в отсутствии творчества, а четыре пятых, стремясь отклонить обвинение, кивают на великолепнейшую машинерию и изумительные достижения науки. Та культура, которую мы имеем в виду, должна утвердиться, чтобы разумным образом осуществить для американцев повседневное — и превзойти повседневность.

В заключение обратимся к практическим соображениям о путях и способах создания нашего собственного стиля материального окружения. Машина, в таком виде как она есть в каждой важной отрасли производства, должно быть, с помощью художников, способных к художественной выразительности, безотлагательно предоставлена студентам[1], чтобы сначала они обучались при ней, а потом работали с ней. Хотя мне это и не очень нравится, но все же я должен признать, что предоставить в какой-то степени машину, современное орудие цивилизации, в руки группы молодых студентов, означало бы создание школы, и, разумеется, такая школа была бы названа художественной школой, — но она была бы такой, в которой изящные искусства не просто «прикладывались» бы к продуктам промышленности, которой они служат, но стояли бы в центре индустриального муравейника, характеризующего современную промышленность, и служили бы вдохновляющим и влиятельным фактором в вопросах формообразования.

Чуткие, неиспорченные студенты (а их все еще можно найти в этой неэффективной машине, которой становится Америка) должны быть приведены в соприкосновение с промышленным производством в местах, которые можно было бы назвать центрами стиля в производстве, с мастерскими, оборудованными современными машинами. Они, вероятно, могли бы быть связаны с университетами, но должны находиться на попечении самой промышленности, в которой студенты, работающие в мастерских, являлись бы постоянной рабочей частью.

Посредством таких экспериментальных центров[1] ремёсла, использующие машины и производящие полезные вещи, могли бы вскрывать возможности, лежащие в природе этих ремесел; возможности, о которых нынешнее производство ничего не знает и самостоятельно может никогда не открыть. В такой школе был бы осуществлен поворот изящных искусств к служению механизации с тем, чтобы механизация могла лучше служить им и все вместе могли лучше служить Соединенным Штатам, которые будут любить и ценить красоту.

Возьмем для начала семь отраслей промышленных искусств (некоторые должны быть объединены по той причине, что они со взаимной пользой воздействуют друг на друга). Назовем стекольное производство, текстиль, керамику, древообработку, металлическое литье, обработку листового металла, репродуцирование. Каждая отрасль, представленная таким образом, будет склонна к механизации, будет удовлетворять требованиям компетентных в механизации лиц и до некоторой степени обеспечивать свою собственную базу, — при условии, если этой отрасли будет гарантировано необходимое руководство и надежное покровительство, а также обеспечена непосредственно причитающаяся ей доля результатов как от художественных форм изделий, так и в лице самих художников-конструкторов, причем и те и другие будут соответствовать своему конкретному назначению.

Такие экспериментальные центры, разумно руководимые, могут сделать больше, чем что-либо другое, для того, чтобы наше производство вещи стало национальным и жизненным, и в короткий срок сделали бы его независимым от Франции, Австрии или другой страны, не считая того, что зарубежные примеры всех стран помогли бы нам выработать наши собственные формы. Экспериментальный центр такого рода, объединяя примерно до сорока студентов, мог бы поддерживать свое собственное существование и в процессе своей текущей работы производить ценные изделия. При сравнительно более благоприятных условиях, чем фабричные, а также благодаря опытным художникам, стоящим во главе группы, каждое такое изделие обладало бы свойствами произведения искусства и, таким образом, куда бы оно ни попало, выполняло бы настоящую миссию.

---

[1] Слово student имеет значение не только «учащийся высшего (или специального) учебного заведения», но и вообще «человек, который учится, изучает».

[1] Райт описывает здесь «мастерскую-школу», по образцу которой создано «Тейлизинское товарищество».

Такая школа должна быть расположена в сельской местности, на достаточно большом участке земли, с тем, чтобы три часа физической работы в хозяйстве ежедневно могли обеспечить проживание студентов и находящейся здесь группы, скажем, из семи художников, их руководителей. Останется, допустим, семь часов ежедневно для сорока семи лиц, объединяющихся в производстве. Хорошо направляемая сила такого рода очень скоро явилась бы значительной производственной мощью.

Ежемесячно эта школа могла бы выпускать способные оказывать влияние и годные для продажи вещи, прекрасные при пользовании ими и полезные в своей красоте.

Архитектура, вне всяких колебаний и сомнений, должна стать существенной базой, фоном всей этой деятельности, должна снова приобрести в современной жизни силу, какою обладала в прежние времена.

Такие центры или станции могут быть отделениями стандартных университетских курсов истории искусств, архитектуры и истории материальной культуры. И не имеет значения, где именно будут расположены эти центры, лишь бы они были достаточно изолированы и находились в красивой местности. Они не должны быть слишком легко доступны извне.

Никаких экзаменов, степеней или дипломов. Но как только студент-работник проявит достаточную компетенцию в какой-либо отрасли, ему должна быть предоставлена возможность преподавать в университете или занять место на одном из производственных предприятий, которые поддерживают школу и имеют право на ее выпускников. Организация должна состоять из вдохновенных талантов и квалифицированных техников с тем, чтобы студенты вне ее искали связей с ней и интересовались работой, которая происходит в школе, что было бы весьма полезно и для них и для самой школы.

Я верю, придет время, когда искусство будет играть ведущую роль в образовании, потому что творческая способность теперь, как и всегда, является врожденным правом человека, качеством, которое дало ему возможность выделиться из животного мира. Он почти совершенно обесплодил себя из-за злых шуток, которые сам же играет над собой, гордо называя их своим интеллектом; из-за того, что превращает опыт в невежественные абстракции и применяет их как таковые с помощью системы образования.

Эти соображения о свободных возможностях работы и обучения выдвигаются в качестве практических мер развития искомого нами сегодня качества, называемого стилем.

За творческой индивидуальностью должна стоять традиция; за традицией стоит народ.

Мы заслонили традицией индивидуальность — и сделали традицию фатальным препятствием на пути прогресса народа.

3. ВРЕМЕНА КАРНИЗОВ ПРОШЛИ

Мне кажется, что я инстиктивно ненавижу пустые, претенциозные формы ренессанса. Когда мне было шестнадцать лет, я читал великого современника своей эпохи—Виктора Гюго. При чтении романа Notre-Dame [1], богатого отступлениями от линии повествования, я обратил особенное внимание на главу «Ceci tuera cela» [2]. Высказывания об упадке архитектуры произвели на меня большое впечатление. Я увидел, что ренессанс — это закат, который Европа приняла за восход; мне казалось, что изобретение Гутенбергом книгопечатания погубит архитектуру. В самом деле, печать, как мы все можем теперь видеть, действительно была первым большим ударом, который машина нанесла искусству. Я видел отлив жизненных сил любимой мною архитектуры, которые затем были совершенно отобраны у зданий книгой, поскольку книга была более свободной формой выражения человеческих мыслей. Этому техническому изобретению суждено было стать проводником мыслей, потому что оно представляет собою для этого способ более легкий и прямой. Место искусства архитектуры было занято вездесущей литературой.

Я видел, что архитектура, в ее великой античной форме, приближалась к своей смерти. Ужасная трагедия; я едва мог перенести мысль о последствиях.

Примерно в это же время мне пришлось быть очевидцем одной крупной аварии. В тот момент, когда обрушилось новое западное крыло капитолия штата Висконсин в Мадисоне, я случайно проходил в тени деревьев, окружавших зеленый парк, в котором стояло здание. Вдруг я услышал грохот обвала, увидел поднявшиеся высоко в воздух тучи белой известковой пыли, услышал стоны и страшные крики искалеченных и раненых; около сорока рабочих погибло или получило серьезные увечья. Помню, как я прижался к железным прутьям ограды, с ужасом наблюдая, как люди бросались из окон, пытались защититься от рушащихся на них кирпичей и балок и падали мертвыми на траву, побелевшую от опускающейся на нее известковой пыли.

Каменные столбы в подвале, несшие внутренние металлические колонны, не выдержали, и перекрытия, на которых работало шестнадцать человек, вместе с крышей рухнули вниз, до самого подвала. Наружные стены остались стоять, и венчающий здание большой «классический» карниз с сильным выносом вырисовывался на фоне неба. Его анкеры частично были вырваны, и местами обнажилось его тело — пустые коробки из оцинкованного железа. Большой кусок оторванного карниза навис над окном верхнего этажа, а из окна свешивался головой вниз рабочий, прижатый к подоконнику обрушившейся балкой. Красная струйка стекала от него вниз по каменной стене, и казалось, будто висящая над ним ко-

---

[1] «Notre-Dame de Paris» — роман Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери».
[2] Ceci tuera cela (фр.) — это убьет то; одно убьет другое.

робка из листового железа, которая за минуту до этого торжественно вырисовывалась на фоне неба в виде «классического» карниза, готова сорваться под своей тяжестью и прикончить его раньше, чем он будет спасен.

Вид этой бутафорской архитектуры, нависшей в виде смертельной угрозы над жалобно стонущим, висящим вниз головой человеком — рабочим человеком — до предела углубил чувство отчаяния, посеянное в сердце юноши пророческим повествованием Виктора Гюго. Эта ужасающая картина все время стояла перед глазами, наталкивая на размышления.

«Эта пустая вещь из кровельного железа... несколько мгновений перед этим она притворялась камнем... и где! на капитолии славного штата Висконсин... Какой позор!

Здесь кроется какой-то обман!

Кто же обманут — может быть, сам архитектор?

Не обманут ли архитектор и в этом, как его обманули, не выполнив должным образом столбы, из-за которых обрушилось здание? Может быть, все это — пустая условность, и каждый это знает, но ничего не делает, чтобы исправить положение — относятся к этому безразлично? Не это ли и есть то самое, что имел в виду Виктор Гюго?»

Я считал — это было то, что́ он имел в виду, и начал критически пересматривать карнизы.

«Почему считается необходимым делать их так, чтобы они имитировали что-то? А если они должны быть имитациями, то зачем они нужны вообще? Действительно ли они чем-то красивы или полезны? Я не видел, в чем заключается их красота — просто здание выглядело «странным» без карниза. Но оно выглядело еще более странным, когда крыша рухнула вниз и эта вещь, называемая карнизом, повисла и оказалась пустышкой. Но карниз и есть пустышка... Независимо от того, насколько он пуст внутри, он помещен наверху здания без всякой связи с действительностью, просто для того, чтобы здание выглядело привычно. Другого значения он не имеет. Да, но Виктор Гюго видел, что дело к этому идет, и видел уже давно?.. Он предвидел, что архитектура станет бутафорией?.. Вся ли она бутафория или в ней только карниз бутафорский?.. Но если лгут в карнизах или лгут с их помощью, то нет ли лжи и в остальных частях здания... Может быть, они — дело вкуса?».

А затем наступило критическое дознание со стороны юноши-следователя... Пилястра оказалась другим внушающим отвращение обманом. Затем, насколько я помню, последовало и все остальное, одно за другим.

Виде́ние отлива жизненных сил боготворимой архитектуры было моей ранней и жестокой утратой иллюзий. Оно обострилось и окончательно утвердилось в моем сознании ужасной катастрофой, обнажившей бутафорскую архитектуру, эту нелепую массу, угрожавшую самой жизни рабочего, кровь которого текла вниз по стене. Бедняга рабочий приобрел особое значение, стал символом. Оба ощущения, вызванные «Ceci tuera cela» и обрушением капитолия, сделали для меня нечто такое, чего я, к

счастью, уже не мог забыть. Если нужно сохранять старый порядок во что бы то ни стало, не следует позволять мальчикам читать великих писателей и видеть обрушения классических зданий.

Вскоре после этого, благодаря моей любимой тетушке, школьной учительнице, мне попало в руки произведение Виолле ле Дюка Dictionnaire raisonné de l'architecture française[1], — и дело было закончено: я был подготовлен для своего учителя, к которому пришел несколькими годами позже, Луиса Салливена, поднявшего бунт против Beaux-Arts[2]. Я пришел к нему потому, что он не верил в карнизы.

Если бы в псевдо-классических формах ренессанса было больше жизни, они бы умерли в свое время и давно уже были бы достойным образом похоронены. Но ренессансная архитектура была всего лишь иссохшими костями некогда живой и за много веков до этого умершей архитектуры, и только кости ее остались белеть.

В связи с темой этой нашей сегодняшней третьей беседы обратимся к авторитету древнекитайского мудреца Мо-цзы.

Текст гласит: «В сумерках, при свете лампады, или в ночи — не поклоняйся старым идолам и не ищи новых. Возникнув, они могут связать тебя или, будучи ложными, предадут тебя в путах, в которых сам ты иссохнешь».

Сумерки, возможно, означают частичное понимание, свет лампады — очарованность, темнота — неведение.

Или другой перевод:

«Только при ярком свете дня поклоняйся идолам, отлитым, высеченным или построенным другими, чтобы они, будучи ложными, не предали тебя и не привязали тебя, бессильного, к земле».

И еще один: «Без полного разумения не поклоняйся идолам, чтобы они, будучи ложными, не связали тебя, бессильного создать свои собственные, истинные».

А теперь вернемся к нашей беседе о том, что уже прошли времена карнизов, являющихся идолами старой культуры.

Американский институт архитекторов[3] требовал, чтобы здание наверху отделывалось характерной греко-римской деталью, которая в оригинале называлась карнизом. Не так давно ни одно здание, большое или малое, высокое или низкое, величественное и дорогое или дешевое и захудалое, не могло считаться законченным без того или иного карниза. И сейчас можно видеть общепринятые карнизы, подвешенные к зданиям

---

[1] Dictionnaire raisonné de l'architecture française («Толковый словарь французской архитектуры») — многотомный труд Виолле ле Дюка.

[2] Beaux-Arts (фр.) — изящные искусства. Имеется в виду упоминавшаяся выше парижская школа изящных искусств (т. е. Парижская академия); Салливен в свое время учился в ней.

[3] Так называется союз американских архитекторов — профессионально-творческая организация архитекторов США. Райт не был членом ни этого союза, ни вообще каких-либо других организаций.

и торчащие над оживленными улицами американских городов без какой-либо разумной цели... вообще совсем без всякой цели. Но с привычной точки зрения здание не выглядело зданием, если на нем не было кронштейнов, модульонов и прочих капризных атрибутов этой орнаментальной и орнаментованной псевдоклассической «детали».

Карнизы были еще более бессодержательными, чем другие привычные детали наших зданий. Карниз был позой, «красивым» жестом, который придавал провинциальной американской постройке черты высокочтимой «культуры». В этом и состоит все содержание карниза — поклонение лицемерной теократической «культуре».

Сооружаемые обычно выше кровли и выступающие за пределы крыши, подвешенные к верху стены, они бессмысленны в конструктивном отношении, но — карниз, видите ли, должен быть. Он стал своеобразным правилом «хорошего тона», чем-то вроде снимания шляпы перед дамой или вроде реверанса, который делает акробат, посылая публике воздушный поцелуй после своего очередного «номера». Карниз, этот наш «номер», стал избитым местом, данью «форме»; поблагодарим же за него столь деятельных в свое время итальянцев и извинимся перед ними за беспокойство, причиненное им в их заслуженной архитектурной спячке.

Но заметили ли вы перемену, которая произошла там, где глаз переходит от здания к небу (архитекторы называют это «силуэтом»)? Обратите внимание! Стало больше неба. Карниз исчез. Исчез, можно надеяться, для того, чтобы присоединиться к процессии дурацких «условностей» и пустых профессиональных приемов, которые ушли до него. Ушел, чтобы присоединиться к «угловым башням», «пояскам», «ионикам» и «куполам».

Как и они, он исчез! Эта несвежая, потрепанная архитектурная деталь прошлого времени, семидесятых, восьмидесятых и девяностых годов, сдана на свалку, покоящуюся где-то на заднем дворе забвения. Поищите карнизы в новых постройках Америки, высоких или низких, дешевых или дорогих, общественных или частных[1]. Вряд ли вы найдете хоть один карниз, разве что если взглянете на правительственные «монументальные» здания. Правительство, по-видимому, обязалось предоставлять убежище тому, что отжило свой век, но не желает уходить из жизни.

А в свое время ни один небоскреб не считался законченным без карниза. Бельмонт-отель и Флатирон-билдинг в Нью-Йорке, наверное, сказали последнее слово, являются последними представителями, сделали последний величественный жест в части того, что составляет предмет нашей беседы. Примерно около того времени на одном из высоких чикагских зданиях анкеры, державшие эту претенциозную деталь, проржавели, и воплощение ложного достоинства рухнуло на улицу города, убив несколько человек, находившихся внизу, на тротуаре. Погибшие оказались «именитыми горожанами». Если бы не подобные несчастные случаи, на

[1] Здесь имеется в виду не свес кровли, а классическая деталь, имитирующая или «оформляющая» этот свес.

что бы теперь были похожи современные американские города? Карнизы сто́ят огромных средств, карнизы ухудшают освещенность помещений, но у нас это им не особенно вредило. Только когда псевдо-классические карнизы, ставшие по вине «Института произвольного внешнего вида»[1] опасными, начали с грохотом падать на прохожих, отцы города вынесли соответствующее «постановление». Ученые архитекторы прочли постановление, пришли в негодование, но не имели другого выбора, кроме как оставить свои затеи. Какое это принесло облегчение!

Мы не можем представить себе, чтобы они отважились оставить свои затеи по своей собственной инициативе!

Увидим ли мы снова пустые сценические жесты хмурых карнизов, вырисовывающихся на фоне неба? Служила ли эта реликвия культуры своему театральному «номеру» или видимость столь хороша, что она важнее истины? Периодические «возрождения» способствовали столь многократным жизням наших эстетических преступлений, что мы потеряли всякую уверенность в том, что делали. Но с тех пор, как мы научились обходиться без этого специфического пережитка и привыкаем к домам без шляп, находя, что лучшая освещенность приятна, а сэкономленные деньги чрезвычайно полезны, и, в частности, считаем, что конструктивная целесообразность — превыше всего, — мы, наверное, теперь на многие годы гарантированы от неувядаемого ренессанса. Во всяком случае «слава Греции и величие Рима», ставшие с помощью Италии нашими, могут больше не ворочаться в своих древних почтенных могилах. Палладио, Витрувий, Виньола, будьте спокойны, двадцатый век возвращает вам ваши саваны!

О боги! И это было американской архитектурой свободы! Да, та свобода, которую приняла американская архитектура, не была ничем гарантирована.

Есть основания полагать, что существует подсознательная тенденция, которая, в конечном счете, вероятно, стихийно, в процессе развития цивилизации, на практике согласует между собою здания, одежды и обычаи. По крайней мере, такое создается впечатление, если посмотреть вокруг, потому что в предшествовавшие нам времена карнизов, бросавших глубокую тень, шляпы были непомерными карнизами на головах людей, точно так же, как карнизы были непомерными шляпами зданий. А рукава с буфами, букли, сборки и оборки? Не находились ли они в примечательном соответствии с пилястрами, архитравами и рустованными стенами? Не были ли они фактически одним и тем же?

Даже юбки этого периода карнизов были непомерными карнизами в перевернутом виде вокруг ног. И были волочившиеся по полу шлейфы — последнее слово карнизов. А «обед» в те времена был неполон без своего

[1] Иронический намек на Американский институт архитекторов. Его сокращенное название (AIA-American Institute of Architects) образует первые буквы слов Arbitrary Institute of Appearances — «Институт произвольного внешнего вида» (т. е. произвольного формирования внешнего вида зданий).

специфического карниза, который назывался «десерт». Много бравых и милых людей умерло от этого менее явного «карниза», но все же «карниза».

А манеры того периода напыщенности и важничанья! Не были ли они «карнизом» вместо просто умения держать себя? Такие же несуразные, как рыцарство, представляющее собою замаскированную грубость. А теперь? Женские шляпы без широких полей. Только покрытые головы. Кринолины? Их нет. На их месте — затянутые в шелк ноги, видимые от пят, опирающихся на каблук, до сгиба колен; а выше — простое и непретенциозное прикрытие, свисающее с пояса. То, что во времена карнизов могло бы служить только нижней юбкой, теперь — одежда для улицы. В наших лучших манерах больше нет манерности.

Сравните пышные силуэты людей и зданий периода карнизов с современными силуэтами. А сравнив, будьте благодарны, как только можете, за то, что вы избавлены от этого, хотя бы только за *внешнюю* простоту.

В ней проступает «модная» склонность к чистым, основным линиям скульптурного контура. Сравните силуэты автомобилей, зданий, одежды, причесок нашего времени с соответствующими силуэтами 90-х годов. Даже в том, как размещались цветы в период недавнего прошлого, можно видеть большую разницу. Это был, если вы помните, «букет». А теперь — несколько цветков на длинных стеблях вставлены с артистической небрежностью в высокий стеклянный подцветочник, или представляет собою живописную скульптурную массу над низкой вазой.

Обратите внимание также на то, что современная музыка тоже не нуждается больше в карнизе. Она, как и здания, может заканчиваться без крещендо или финала, этих цветистых завитушек наших дедов, называвших их «классикой». Да, карниз был точно такой же завитушкой. Любопытно, что джаз также логично принадлежит этому пробуждающемуся периоду, «молодым», покончившим с карнизом, пробудившимся, чтобы увидеть, что не было ничего столь претенциозного, пустого и крайне деморализующего, как этот помпезный жест, который нас учили уважать и называть «карнизом».

Если бы мы с полной ясностью осознали, что́ в действительности означает карниз в человеческой жизни, особенно в нашей жизни, посвященной свободе, мы бы, конечно, отказались от карнизов навсегда. Инстинктивный отказ от карниза свидетельствует о здоровом естественном чувстве. Но для того, чтобы обеспечить себя от периодических «художественных возрождений», которые то и дело вырастают, как грибы, благодаря предприимчивому торгашеству и отсутствию у нас целеустремленности, нужно *знать*, в чем их опасность, особенно там, где дело касается свободы. Нужно иметь критерий, на который можно было бы опираться. Если мы будем знать, *почему* мы теперь ненавидим карниз, он уже вряд ли когда-нибудь снова поднимет голову.

Предположим, что когда-то мы действительно жили на деревьях, легко перепрыгивая с ветки на ветку, цепляясь за них хвостами и швыряя

друг в друга орехи. Мы жили, защищаясь от солнца и дождя листвой, свешивавшейся с ветвей над головой, и были благодарны за укрытие и тень. Благодарность за этот «кров» — и чувство крова — сопровождали нас на протяжении веков до тех пор, пока не появился карниз, в конце концов ставший символом, эмблемой. Инстинктивная благодарность теперь, разумеется, ослабела. Но там, где карниз, верный первобытному инстинкту, *был действительным кровом*, или хотя бы чувством крова, и отводил дождевую воду от стен дома, там уже карниз был не карнизом, а свесом *кровли*. Так пусть же свес кровли живет как выражение человеческого крова. Он никогда не исчезнет в архитектуре. Ощущение архитектуры как человеческого крова — существенное чувство. В нем есть смысл — и это здравый смысл.

Но как только этот хороший и непритязательный инстинкт стал привычкой, и первоначальное значение, как обычно, терялось по мере того, как уходила *полезность*, древние специалисты по внешнему виду, модники не меньше современных, обратили на него внимание, ухватились за «вид» свеса, начали его «обыгрывать», и вскоре люди увидели эти свесы торчащими на улицах в виде карнизов. Если эти «специалисты» когда-либо и знали о значении свеса и думали о нем, то вскоре забыли об этом. Дождевая вода теперь стекала с карниза обратно на плоскую крышу дома и оттуда вниз по внутренним водостокам. Но стоит ли из-за этого беспокоиться? Разве искусствовед когда-либо беспокоился о конструктивной целесообразности? Нет. Поэтому из-за него эта навязчивая идея «венчания» (существующая только ради эстетического эффекта, ради эстетики, которая вошла в греческую жизнь, а затем в римскую, как искусство ради
искусства), эта произвольная условность стала нашим общепринятым ака-
демическим шаблоном и не оставляла нас в покое вплоть до последнего
времени, несмотря на то, что обстановка совершенно изменилась.

В результате мы не представляли себе культуры без карниза. Но убе-
рите эти громоздкие и дорогие детали с греческих и римских зданий и
посмотрите, что от них останется. А разобравшись, какой смысл эти детали
имели в их зданиях, уберите аналогичные уступки академическим искус-
ственным традициям из их жизни — и посмотрите, что́ в результате оста-
нется от их «культуры». Сравнив то, что вы убрали, с тем, что останется,
вы увидите, что карниз, как таковой, действительно был с самого начала
греко-римской культурой, причем в такой степени, в какой — «pasticcio
italiano»[1] — он был и нашей собственной американской псевдо-класси-
кой. Поскольку все учрежденное в нашей чрезмерно богатой учрежде-
ниями жизни является либо римским, либо греко-римским, мы в своих
учреждениях не могли обойтись без этого нежно любимого символа. Разу-
меется же, мы тоже должны были сооружать драгоценные карнизы. Мы

[1] Pasticcio (ит.) — мешанина; в переносном смысле — подражательное произведение, подделка, а также: «стряпня», «халтура».

лгали даже в самых лучших из карнизов, лгали до такой меры, что потеряли вообще всякое чувство меры.

Поразительно! Крайняя искусственность, ставшая более или менее изящно утонченной символической ложью, была принята за «культуру», которую мы, американцы, рисовали себе и в течение долгого, долгого времени обожали, изо всех сил стараясь создать свою собственную классику. Сам Томас Джефферсон достоин порицания за это. И Джордж Вашингтон не в меньшей мере.

Но хотя римляне и были прагматичны во всех других вопросах, мы можем утешаться немного, если сколько-нибудь утешительно то, что те же римляне, великие знатоки юриспруденции и администраторы, когда дело доходило до «культуры», в течение веков отказывались от своего блестящего инженерного достижения — арки — ради того, чтобы цеплять-ся все за тот же карниз или, правильнее говоря, чтобы цеплять все тот же карниз.

Только тогда, когда римские специалисты по красоте (их имена для нас утеряны, так что мы не можем подобающим образом крепко выразиться по их адресу) не могли уже больше скрывать арку, они позволяли ей существовать в виде арки. И даже тогда, ради сохранения «внешнего вида», эти специалисты настаивали на том, чтобы делать карниз — в миниатюре — вокруг самой арки и называли этот криволинейный карниз архивольтом. А затем вели дело по установленному канону. Да, даже благородные арки должны были иметь карнизы, и ренессансные арки все имели карнизы в течение веков и имеют их по сей день.

Крыши в большинстве случаев стали плоскими или скрытыми. Дождевая вода текла обратным путем. Но карниз, происшедший от скатной кровли и являющийся ее символом, продолжал нависать по-прежнему. Он теперь стал большим «искусством». Иными словами, карнизу была обеспечена гарантия, как стражу академической эстетики. Никто не осмеливался заглянуть внутрь него, чтобы увидеть, за счет чего он существует и что он собою представляет *в действительности*. Да это и не имело никакого значения.

Сентиментальничанье помешало увидеть в этом деградацию; наоборот, старомодным формам был придан престиж высшего авторитета. Профессора́ учили карнизам, как «хорошей школе». Каждое здание в той или иной степени должно было считаться с этим карнизным авторитетом, чтобы его признавали пригодным для жилья или имеющим ценность. Только отдельные радикалы — один—два за целое поколение — отваживались бороться с этим авторитетом, и борьба обычно приводила к тому, что радикал лишался возможности работать.

Но теперь мы можем оглянуться, хотя перспектива еще не завершилась, и увидеть, каким позором был этот антидемократический фетиш в действительности, каким обманом он стал, как он помпезно лгал нам о себе; осознать, какое в нем крылось душевное убожество и какую бедность творческого воображения великих архитекторов он хитроумно скрывал

в течение многих веков. В наше время только уж очень искушенные специалисты по красоте еще осмеливаются применять его, да и то те, кто умер до своей смерти, применяют его только для национальных монументов, в честь тех, кто живет после своей смерти; особенно они постарались сделать это для памятника Аврааму Линкольну, который вместе с Эмерсоном[1] мог бы сказать: «Я люблю и чту Эпаминонда, но я не желаю быть Эпаминондом»[2]. Я больше склонен к тому, чтобы любить мир в мое время, чем мир в его время.

Здесь[3] карниз, будучи по природе и по происхождению столь неподходящим для «великого депутата», дал специалисту по красоте возможности для высшего триумфа. Этот специалист преуспел в применении его там, где он особенно ужасен, где он просто оскорбителен. Видя это, почти каждый из нас — даже из числа «лучших» среди нас — может в полной мере понять, *почему* карниз должен умереть.

Сейчас, на ближайшее будущее, Америка, возможно, будет продолжать увековечивать своих мертвых героев, обесчещивая их этим признаком творческого бессилия. Но повсюду есть достаточно примеров того, что архитекторы, по крайней мере «передовые», отбрасывают карниз. Священный символ износился — и будет скоро предан забвению.

Пришло время окончательно похоронить эту традицию. Думаю, что проект памятника для нее был бы превосходной темой для студентов архитектурной специальности в Принстоне: а на этом памятнике следовало бы высечь эпитафию: «Здесь лежит наиобожаемейший лжец всех времен, спи и не тревожь нас».

В течение шести тысяч лет истории мира архитектура, от пагод Хиндустана до Кельнского собора, была великим документом человечества. Едва ли не каждый, кто рождался тогда поэтом, становился архитектором. Все другие искусства служили великому искусству. Всегда в прежние времена для архитектуры была характерна символика, которая сплошь и рядом возводилась в догму. Стабильность была идеалом, отсюда — всеобщий ужас перед прогрессом. Поэтому свято чтилось сохранение первоначальных примитивных форм.

Для Виктора Гюго архитектура была великим наследием — зданиями, в которых была вписана летопись теократического и феодального общества, теологии, философии аристократизма. Относительно той архитектуры его пророчество оправдалось. Он предвидел демократию как следствие, но не предвидел последствий ее орудия, машины кроме книгопечатания. Он, вероятно, не предвидел, что человеческий гений и сила художественного воображения могут найти в машине средства более могущественные, чем когда-либо раньше, средства для создания заново более значительного фона и обрамления цивилизации двадцатого века, чем

[1] Ральф Эмерсон (1803—1882) — американский поэт и очеркист.
[2] Эпаминонд — древнегреческий полководец (IV в. до н. э.).
[3] Т. е. в памятнике Аврааму Линкольну (сделан в виде греческого храма).

те, что были известны дотоле. Не предвидел он также архитектора, который мог бы творить заново с подлинной свободой — для великой свободы — на почве, удобренной трупами древних архитектур. Итак, соберемся с духом. Мы начинаем заново.

Но вместо того, чтобы позволить себе пророчествовать в ответ на пророчество, давайте возьмемся за карниз в первоисточнике и препарируем его, чтобы увидеть, чем эта деталь была в действительности. В нашем трудном деле это будет нам кое в чем полезным. Может быть, мы сумеем найти в карнизе что-либо ценное для современности, современности в том смысле, что мы должны быть современными или погибнуть обесчещенными.

Разумеется, я был в Афинах, поднимал в чистом средиземноморском воздухе свою ладонь и видел, как ее пронизывали солнечные лучи, видел ту же прозрачность в мраморных колоннах древнего Парфенона и понял, какой цвет должен получаться на таком свету. Я видел желтые в пятнах скалы бесплодной местности. Я видел древние храмы, пустынные, разрушенные, тоже желтые в пятнах, — величественные развалины, являющиеся в большей степени частью ландшафта, чем когда-либо со времени своего рождения; более аскетичные теперь, чем это было допустимо тогда, когда те, чьей летописью они были, строили их; более героические так же, как Венера Милосская более прекрасна без рук.

Как и другие, бывшие там, я пытался мысленно воссоздать себе обстановку, существовавшую тогда, когда эти сооружения были пламенеющими благодаря языческой любви греков к цвету, темнокожих, с вьющимися волосами, черноглазых греков, для которых цвет, по-видимому, был самой подобающей жизни вещью. Я мысленно восстанавливал грани порезок, детали карнизов, пытался заслонить картину пустынного величия цветом, звуками и движением. И постепенно я начинал видеть целое как большой разукрашенный деревянный храм. И хотя он теперь полуразрушен и его детали приняли формы первозданного камня, можно утверждать (насколько наши знания могут погрузиться в глубь времен), что у него вообще никогда не было каменных форм. Формы были взяты у дерева! Я не мог видеть их каменными, как ни старался. И сами греки меньше всего заботились о том, чтобы в их постройках выступало качество камня, потому что, если можно доверять обнаруженным следам, а также натуре, не только детали, но и гладкие поверхности мрамора все были первоначально покрыты декором золота и цвета. Мраморная скульптура была покрыта краской не в меньшей мере, чем архитектура.

Всякое чувство материала явно было утеряно греками, а может быть его у них никогда и не было. Не было у них той связи здания с его окружением, которую я видел в их развалинах. Из чего исходят эти стоечно-балочные каменные постройки? Даже поверхностное изучение показывает, что это — горизонтальные линии деревянных балок, положенных поверх вертикальных деревянных стоек, и все искусно облечено в скульптурную форму, придающую утонченность и элегантность этому уподоблению камня дереву. Фронтоны, в особенности их карнизы, были деревянными выступами брусчатой кровли ранних деревянных храмов, представленными здесь в форме каменной скульптуры. Даже *метод* древнего конструирования из дерева был сохранен в этом более «современном» материале, проявляясь в торцах больших деревянных балок, покоившихся некогда на деревянных прогонах, и в торцах меньших деревянных балочек, покоившихся на них; даже такие детали, как деревянные штыри, скреплявшие деревянные части, были здесь скульптурным каменным украшением.

Эта дышащая деревом стоечно-балочная система не представляла собою органичного каменного сооружения. Это был всего лишь традиционный деревянный храм, увековеченный в благородном материале. Правда, увековеченный с изяществом и утонченностью. Но не более. А в остальном все это, взятое само по себе, как оно есть, — фальшь, произвольное сохранение для потомства произвольной традиции.

Следовательно, в жизни греков мысль не была свободной. Великолепные скульптурные каменные карнизы их величайших зданий первоначально были всего лишь торцами деревянных перекрытий и свесами выступающей кровли, которая предназначалась для отвода дождевой воды от стен. Элегантно утонченные пропорции не остались мною незамеченными, но мало утешительного было видеть в них запечатленным — навеки — то, что свобода мысли в древней Греции была не очень велика. В те далекие дни новое в архитектуре рабски уступало высшему авторитету старого. В руках этих непогрешимых греков благородный, прекрасный камень был принужден служить рабским подражанием дереву. Даже сам прекрасный мрамор отступает перед позором своей искусственной славы. Триумф этот был трагедией.

Не было ли все это символично, не являлось ли это симптомом искусственности мысли, насилием власти над мыслью, — всего того, что привело высокую греческую цивилизацию к гибели? Их «элегантные решения» и философские абстракции, скрытые под прекрасной маской, не были ли они зловещими? И не были ли они такою же фальшью по отношению к природе, какою была их архитектура? Тогда для чего все это возрождать — и возрождать снова и снова, запутывая, портя и разрушая все последующие возможности развития истинно органичной человеческой культуры? В этом явно был тонкий яд, смертельный для свободы. Форма и идея или форма и функция у греков разделились и это разделение было закреплено в народе, орудием которого был раб. Какой силой держалась такая власть? Что было демократичного в этой изощренной абстракции, введенной насильно и в науку и в государственный строй?

А затем я задумался о красоте греческой скульптуры и о совершенной *вазе* греков... Вспомнилась мне «Ода греческой урне» Китса[1]. Насколько отличаются у них скульптура и ваза от архитектуры — и все же

[1] Джон Китс (1795—1821) — выдающийся английский поэт. «Ода греческой урне» — одно из лучших его произведений.

как много в них общего! К счастью, Фидий имел для образца не традиции, а живое человеческое тело. Поэтому он был современным для своей эпохи, а его произведения стали вечными. Ваза тоже была скульптурой, чистой и простой, поэтому могла быть доведена греками до совершенства. Она стала жить и представлять их с их лучшей стороны. А их великая каменная архитектура — она тоже была прекрасной «скульптурой», но *традицией* для нее был всего лишь деревянный храм!

Мы должны строить здания, превосходящие древнегреческие по своему величию, строить на более существенной основе — на базе идеала органичной архитектуры, находящегося в согласии с идеалом подлинной демократии. Демократия является выражением высокого достоинства личности. Когда эта архитектура, *раскрывающаяся,*[1] в отличие от архитектуры *замыкающейся*[2], осуществится в Америке, тогда будет правда формы, соответствующая правде бытия: личность будет признана великим атрибутом бытия. *Таков* характер, который примет архитектура демократии и, вероятно, такая архитектура, если мы ее проанализируем, будет выражением высшей формы аристократии[3], которую может себе представить мир.

Какова же эта архитектура? Ясно, что в этой новой концепции архитектура больше не мыслится как скульптурная масса строительного материала или как замкнутое подражание. Архитектура должна теперь раскрыть свое внутреннее содержание, выразить «жизнь» своего существа. Только развитие архитектуры, соответствующее развитию в природе, только действия, разумно направленные на действительное назначение строительства, будут материализировать этот идеал, так что мы можем очень мало почерпнуть для себя в старых скульптурных идеалах архитектуры, о которой с такой блестящей проницательностью писал Виктор Гюго. А то немногое, что имеется, ограничено далекими и глухими уголками мира, где архитектуре было дозволено быть самой собой, да и там ее трудно найти, потому что она спрятана под бутафорской маской поверхностных форм.

Мне думается, что сам великий романтик первый подписался бы под этим современным идеалом органичной архитектуры, представляющей собой *творчество* производства, в котором на службу современному разуму поставлена неограниченная сила, а не творение долота и молотка, являвшихся некогда инструментами раба. Эта архитектура больше не символ, скомпонованный или сложенный из кусков, она — вставшее на ноги живое выражение реальности. Кроме того, органичная архитектура все время должна быть столь сокровенным выражением *роста,* чтобы беспрестанное разрушение нового старым считалось варварством. Поэтому аме-

---

[1] В соответствии с «пространственной концепцией».

[2] Имеются в виду замкнутые дома-коробки (как «голые», так и «украшенные»).

[3] Здесь под аристократией Райт понимает высокую степень достоинства личности, соответствующую действительной ценности и заслугам человека.

риканская архитектура[1] хоть она еще и мала и молода, ощущает в себе нечто более глубокое и в то же время более жизненное, чем великий Парфенон или даже прекрасная греческая ваза, а именно, то, что архитектура больше не является символической скульптурой, но есть подлинная культура, способствующая *росту* более великих сооружений и *росту* более прекрасных предметов обихода — верных природе вещей и единых с природой человека. Будучи радикальной, имея корни там, где им положено быть, — в почве, — такая архитектура, надо полагать, будет жить, тогда как всякая другая должна умереть или умирает.

Являясь интегральным, это искусство не будет противопоставлять себя «не-искусству» и не будет знать обособленного существования как «искусство», но будет природой так же, как мы сами — природа. Оно должно быть выражением всякой подлинной демократии.

Идеал органичной архитектуры — это только метод, ждущая своей реализации идея о том, как должны быть использованы наши возможности. Такая реализация может быть с полным правом названа современной; это — новое грядущего мира, в котором новое и старое будут едины.

Эти рассуждения, хотя и могут показаться слишком теоретичными, означают просто то, что пора покончить с детскими забавами, которые не являются и никогда не были подлинным искусством; что мы находимся в трудном, но обнадеживающем положении, при котором никакое притворство не может нас удовлетворить.

Нам нехватает целостности. Пробудившись, мы вдруг обнаруживаем, что являемся провинциальной свалкой регалий, брошенных мировой цивилизацией. Мы — деревенская аристократия великого мира искусства, «накладывающая» стили, которые выбираются «по вкусу» из книг по архитектуре, или показываются в кино, или черпаются из изображений на почтовых открытках, присланных домой теми, кто был «за границей». Разве это не так? У нас еще не бывало такого, чтобы мы имели что-нибудь более нам соответствующее, *как наше собственное,* и более великое, чем искусство аристократии, которому мы по-обезьяньи подражаем и которое имитируем. А теперь мы начинаем видеть, что даже наш «колониальный стиль» был пережитком прошлого, карнизом, тщательным, чистеньким, а в результате использования работы машины — тошнотворно-тщательным. Ad libitum[2], опьяненные возможностями «воспроизведения», мы пробежали гамму всех «стилей», а машины усердно помогали нам испортить игру. С чем только, я спрашиваю вас, мы, «свободный» народ, не обращались свободно во имя искусства и архитектуры? Мы вели себя, как голодные сироты, получившие свободу действий в булочной.

---

[1] Здесь под словами «американская архитектура» Райт подразумевает свою «органичную архитектуру»; одна из книг Райта, которая посвящена изложению положений органичной архитектуры, называется «Американская архитектура» (An American architecture, ed. by E. Kaufmann, New York, 1955).

[2] Ad libitum (лат.) — по желанию, как угодно; по вкусу.

И как те же бедные сироты, мы получили несварение желудка, которое может погубить менее молодых и здоровых искателей приключений в царстве приторно-сладких пирожков, известном под названием «Art and decoration»[1]. Кондитерские изделия, которые мы поглотили (но не усвоили, заметьте это), перемешавшись между собой, сотворили в наших желудках хаос, не оставив никакой надежды на выздоровление.

Нам это уже до крайности надоело. Отчасти потому, что мы пресытились, отчасти потому, что мы выросли. Все это было нам не на пользу; что мы считали «хорошим вкусом», оказалось отравой. Последним на очереди был вкус «в испанском духе», а потом пришел вкус «в современном духе», поставленный парижским рынком[2]. Но скоро мы будем не более удовлетворены,питаясь этим слоеным пирожком, чем другими пирожными. Он слишком отдает модой, слишком худосочен, слишком скоро оказывается пустым, слишком ограничен и мелок. Наши страдающие дурным пищеварением американские души изголодались по ясному пониманию, по исходящему из сущности «внутреннему опыту». Что-нибудь больше, чем только «дело вкуса», вкуса к пирожному! Все, что мы имели, было делом вкуса, и мы до того напробовались на вкус, что нас теперь тошнит и речь идет уже о том, «как нам отсюда выбраться».

Не удивительно, что обладающий острой чувствительностью Генри говорит: «Искусство это пустая фраза». Он прав; все, что было известно *ему* как «искусство», именно этим и являлось. И в значительной степени все, что знает теперь Америка, тоже таково.

Мы поняли, что жизнь без совершенной красоты — не жизнь; мы хватаемся за все, что обещает красоту, и бываем наказаны. Мы обнаруживаем, что, подобно розе, она имеет шипы; подобно чертополоху, она защищена, чтобы ее не хватали голыми руками. Старые каноны утратили жизненный огонь и силу. Они больше не применимы. Мы теряемся перед лицом сильного противника, когда начинаем различать его очертания. Повсюду мы видим разрушение старых образцов. Новое вызывает ненависть, но пленяет нас. В процессе борьбы мы начинаем понимать, что живем с ним, живем за его счет, но еще презираем и боимся его, несмотря на то, что оно нас пленяет и тем более потому, что оно пленяет нас.

Затем мы начинаем смотреть на этого большого противника как на орудие нового. Мы соглашаемся верить, что это—здравый смысл... Смысл, соответствующий нашему времени и направленный к определенной цели. Мы видим опрятный легкокрылый самолет — его линии выражают силу и

[1] Дословно: «Искусство и декор». Так именуется в английской и американской специальной литературе область, охватывающая примерно то, что у нас понимают под терминами «декоративное и декоративно-прикладное искусство» и «архитектурная отделка» (или «архитектурное оформление»).

[2] Намек на конструктивизм и, в частности, на Корбюзье (архитектуру конструктивизма на Западе называют «международным стилем», а также иногда рационализмом или функционализмом).

целеустремленность; мы видим океанский лайнер, обтекаемый, хорошо сложенный и быстрый — выражающий силу и целеустремленность. Локомотив тоже — сила и целеустремленность.

Почему же здания не могут тоже говорить о своем назначении? Мы видим, что формы вещей, в совершенстве соответствующих своей функции, обладают своей собственной несравненной красотой. Нам нравится смотреть на них. И когда нам постепенно становится ясным, что форма следует функции, мы задаем вопрос: почему же этого не может быть, в частности, и в архитектуре? Мы видим, что все детали хорошего здания тоже должны оправдывать необходимость своего существования — основанием для них и для их формы должно быть их назначение.

Мы видим новую ценность в свободе, потому что видим новую ценность в индивидуальности — и нет индивидуальности без свободы. Самолет — это самолет; пароход — это пароход; автомобиль — это автомобиль; и чем больше они являются сами собой и выглядят тем, чем они являются, тем более красивыми мы их находим.

А здания? А люди?

И демократию мы теперь видим в новом свете, в свете сущности вещей, как идеал, который согласуется со всем этим воплощением силы, ведущей к свободе. Мы видим противника старого порядка, машину, — наконец-то! — как меч, который отсекает старые связи, чтобы дать нам свободу; мы видим его как слугу и спасителя нового, если только человек будет им творчески пользоваться!

Итак — как им пользоваться?

Затем — какая архитектура?

4. КАРТОННЫЕ ДОМА

Всякий дом — это чрезвычайно сложное, неуклюжее, беспокойное механическое уподобление человеческому телу. Электропроводка — вместо нервной системы, трубопроводы — кишечник, отопительная система и камины — артерии и сердце, а окна — вместо глаз, носа и вообще для дыхания. Структура дома — тоже в некотором роде пронизанная костями клеточная ткань, в наше время сложная, как неразбериха бедлама. Весь интерьер дома — своего рода желудок, который пытается переварить предметы — вещи, может быть «objets d'arts»[1], но всегда предметы. Здесь обитает хворь, вечный голод — все больше и больше вещей! — или пресыщение излишествами. Вся жизнь рядового дома представляется своего рода расстройством желудка. Тело в плохом состоянии, страдающее от недомоганий; его постоянно кое-как чинят и лечат, чтобы поддерживать в нем жизнь.

Мы хотим верить в то, что дом — это при status quo благородное

[1] См. примечание на стр. 55.

соответствие человеку и деревьям; поэтому дом должен обладать качеством покоя и таким строением, которое обобщало бы целое и приводило его в единство с внешней природой.

Дома людей не должны быть сверкающими на солнце коробками, и мы не должны оскорблять машину, пытаясь сделать жилища внешне подобными технике. Каждое здание, предназначенное для пользования человеком, должно быть составной частью ландшафта, согласующейся с ним его чертой, родственной местности и неотъемлемой от нее.

Насколько это от нас зависит, дом не собирается никуда уезжать. Мы надеемся, что он останется там, где стоит, на долгое, долгое время. Ведь дом — не фургон. Однако некоторые дома в Лос-Анжелосе все же могли бы стать фургонами и укатить, куда глаза глядят.

Большинство новых «современных» домов выглядят так, как будто их части вырезаны ножницами из картона, после чего куски картона сложены и согнуты под прямым углом, а местами, для разнообразия, с кривыми картонными поверхностями. Картонные формы, составленные таким образом, склеены и собраны в общую коробкообразную форму с детской попыткой уподобить дома пароходам, летательным машинам и локомотивам. В период возникновения нового ощущения характера и мощи машины, этот дом обнажается и пытается завоевать технику, конкурируя с ней или, скорее, подражая ей. Но пока что в большинстве картонных домов «современного» направления я вижу мало доказательств того, что их авторы овладели машиной и технологическими процессами строительства.

Эти постройки последнего времени — поверхностные, плохо исполненные продукты поверхностной эстетики «плоскости и массы», эстетики, ложно объявляющей своим родителем французскую живопись. А сами дома ни в каком смысле не являются новой разработкой основополагающих архитектурных принципов.

Они немногим менее реакционны, чем был в свое время карниз — тем более для американцев; как бы последние снова не пали жертвой моды! Эти дома заслуживают того, чтобы о них так говорить; благодаря им, импортированное art and decoration может на время полностью восторжествовать над «архитектурой».

Простота природы не так просто читается — она неисчерпаема. К сожалению, простота этих домов слишком легко читается — явно видна нарочитость, неестественная и насильственная. Поэтому они — тоже декорация. А если мы обратим внимание на конструкции, то увидим, как сами конструкции усложнены и запутаны только ради того, чтобы достичь внешней простоты. Большинство этих домов у нас и в других странах являются в большей или меньшей степени плохо построенными придатками к машинному веку, в которых проявилось непонимание его принципов и возможностей. Это всего лишь новые сценические декорации и только другая картинка, подтверждающая мысли Виктора Гюго о ренессансной архитектуре как о заходящем солнце.

Мы теперь, наверное, все согласны с тем, что машина должна строить здание, если здание таково, что машина может строить его естественным образом. Но это вовсе не основание для того, чтобы строить так, как будто здание тоже машина. В действительности оно не машина (или является ею в примитивном смысле) и не сходно с нею. Будучи машиной, оно не может быть архитектурой!

Но я думаю, что в целях воспитания всеобщего отрицательного отношения к карнизам и в качестве последнего удара по ним, который должен вышвырнуть их в забвение, мы могли бы теперь, в течение некоторого времени, делать здания напоминающими современные ванные и алюминиевую кухонную посуду, или копировать фрагменты хорошо запроектированных с художественной точки зрения машин, в которых пребывают люди, в частности, пароходов, самолетов, автомобилей и автобусов.

Органичная простота — единственная простота, которая может дать нам ответ здесь, в Америке, на этот настоятельный и ставящий втупик вопрос: какой должна быть архитектура? В это я твердо верю. Жизненно необходимо сделать внешний вид простоты утверждением реальности. Но показная, напускная простота, если она станет модой, может опять привести нашу склонную к опрометчивости страну к бессмысленной оргии поверхностного декора, вроде той, которая длилась у нас 30 лет, поддерживаемая «властью и порядком», и посредством которой американская демократия по крайней мере на полвека почти погубила свой внешний вид для потомства [1].

Картонный дом требует противоядия. В качестве такого противоядия, — а также в качестве практического примера выработки идеала органичной простоты, развивавшегося шаг за шагом здесь, на американской почве, в условиях, являющихся нашими собственными условиями, — могу ли я сделать что-либо лучшее, чем предложить вашему вниманию несколько построенных мною зданий, чтобы показать, как моя работа уже давно была посвящена идеалу органичной простоты? Вероятно, можно было сделать и лучше, чем делал я, но я лучше сделать не мог; эти здания выражают все, на что я был способен. Человек есть то, что он делает.

Когда в 1893 г., я начинал свою самостоятельную работу в области архитектуры и строил свои первые дома, которые порой без всякого смысла называют «Новой школой Среднего Запада» (все, что ни делается в этой суетливой стране, немедленно получает рекламный ярлык), единственный путь упрощения ужасающей моды в строительстве заключался в том, чтобы создавать лучший замысел и осуществлять его.

Дома-особняки тогда строились высокими и узкими. Дымовые трубы были худосочными и еще более высокими, в виде указывающих в небо

---

[1] Имеется в виду архитектура официальных зданий в США до конца 30-х годов XX в., для которых характерен фасадный декор в псевдо-классическом греко-римском «стиле».

закопченных пальцев. А рядом с ними — торчащие из остроконечных пилообразных крыш люкарны мансард, предназначенных для того, чтобы изнывать в них от зноя. Люкарны представляли собою сложные устройства, хитроумные маленькие домики, прилепившиеся к скатам основной крыши, чтобы можно было высунуть голову из мансарды и подышать свежим воздухом.

Под всем домом в сыром липком глинистом грунте прерий непременно рыли подвал, и бутовая кладка стен сырых подвалов поднималась над землей и щурилась своими полуокнами. Этот обязательный «погреб» выступал в виде массива каменной кладки, обходящей вокруг дома, чтобы дом сидел на нем как на стуле. Над этим каменным или кирпичным подвалом возвышались тонкие стены дома, обычно двухэтажного, — деревянные, обшитые досками и расписные, или же обшитые шинглом, окрашенные, большей частью покрытые вперемежку шинглом и лепкой. В этих разодетых деревянных стенах были вырезаны — или, точнее, из них были вырезаны — отверстия для входа и выхода, а также для света и воздуха. Стены были увенчаны карнизами и еще раз карнизами и подпирали высокую, нарочито усложненную крышу с неизмененными мансардными окнами. Прежде чем покрыть крышу шифером или шинглом, ее всю вдоль и поперек, до умопомрачения покрывали фестонами и гребешками, коньками и фронтончиками.

Весь дом был истерзан, представляя собою груду головоломно перемешанных между собой угловых досок, панелей, наличников, рустов, цокольных камней, розеток, рокайлей — в целом вещь кропотливой ажурной работы. Это был, по-видимому, единственный способ придать дому «стиль». Живодер-деревообделочник использовал честные средства в виде дисковой пилы и токарного станка для того, чтобы довести дом до «порядочного» вида и сделать его модной вещью, годной для продажи. Если только у хозяина были деньги, дом снабжался сложной угловой башней, увенчанной куполом, шпилем, перевернутой свеклой, или редиской, или луком, или — какой овощ вам больше нравится? Вокруг этой «художественной» башни водили вечный хоровод кропотливо обработанные эркеры и фантастические портики. Все это с одинаковым успехом могло быть выполнено и в кирпиче и в камне. Все материалы выглядели одинаково.

Вся эта куча хлама была столь же далека от простоты, как галдеж скотного двора — от музыки. Но для архитектора это был легкий труд. Вся его работа сводилась к указаниям вроде: «Ну-ка, парень, возьми эркер № 37, который понравился леди, и прицепи его на углу».

Итак — первое, что нужно было сделать, это избавиться от чердака, мансардных окон и бесполезной высоты. Затем в каждом доме, который строился в прериях, следовало исключить негигиеничный подвал. Вместо худосочных кирпичных дымовых труб, ощетинившихся на крутых крышах подобно перстам, напоминающим о «божьей каре», я видел необходимость только в одной трубе, достаточно широкой, или, самое большее

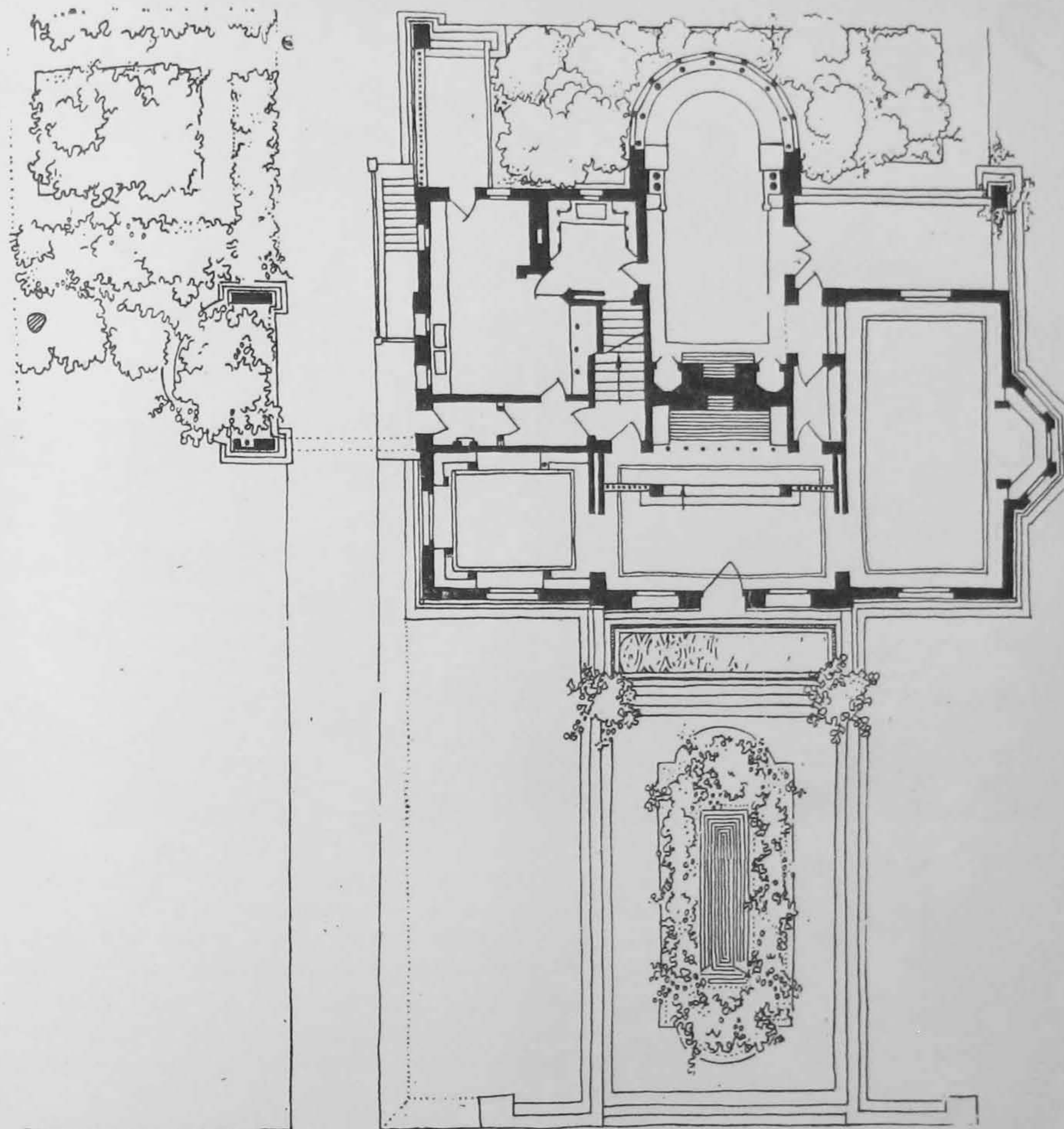


Рис. 14. Дом Уинслоу. План

Рис. 15. Дом У. Уилитс Хайланд-Парк, Чикаго, 1902

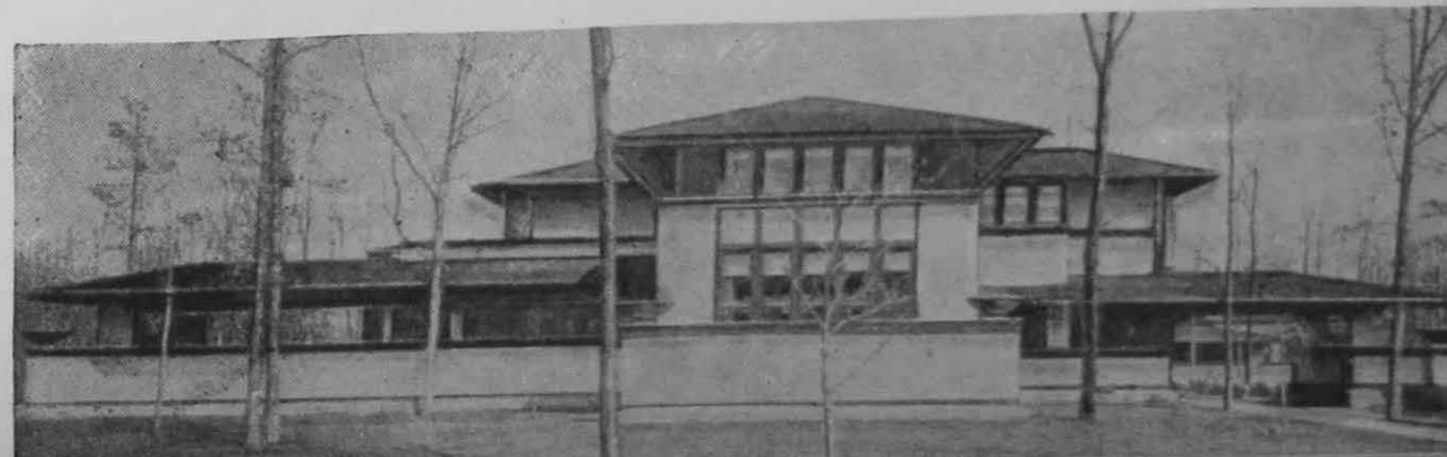




Рис. 16. Дом Ф. Роби. Чикаго, 1909

в двух — низких, едва поднимающихся над крышей с небольшим уклоном или, может быть, совсем плоской. А под ней, внутри, — большой камин, ставший теперь вместилищем настоящего огня и оправдывающий большие размеры видимой снаружи дымовой трубы. Настоящий камин в то время был редкостью. В тех домах, которые мне довелось строить в прериях, камин стал важной частью дома как целого. Мне доставляло удовольствие видеть, как огонь горит в глубине кладки самого дома [1].

Приняв за масштаб человеческую фигуру, я уменьшил высоту всего дома, сделав ее соответствующей высоте человеческого роста; не веря в другой масштаб, кроме человеческого, я, введя его в восприятие пространственности, распластал массу здания. Говорили, что если бы я был сантиметров на десять выше ростом, мои дома имели бы совсем другие пропорции. Может быть.

Стены дома начинались теперь от земли; они были поставлены на бетонную или каменную горизонтальную площадку, нечто вроде низкой платформы, на которой стояло здание. Стены заканчивались на уровне подоконников второго этажа, а над ними, под широкими свесами крыши, имеющей небольшой уклон, шли ряды непрерывных окон, через которые внутренние помещения раскрывались к внешнему пространству. Таким образом, стены стали ширмами, окружающими *внутреннее пространство*.

Поскольку климат представляет собою неистовые колебания жары и холода, сырости и засушья, темноты и ослепительного света, я придал целому широкую крышу — кров, защиту, вернувшись к первоначальному назначению «карниза». Нижние поверхности выступов крыши были плоскими и окрашенными в светлый цвет, чтобы создать в этом месте сияние рассеянного света, который делал верхние комнаты не сумрачными, а очаровательными. Свесы крыши имели двойную ценность, служа, с одной стороны, кровом и защитой стен дома, с другой — средством освещения помещений второго этажа рассеянным и отраженным светом, который проходил сквозь «прозрачные ширмы», занявшие место глухих стен.

К тому времени дом для меня стал явно в первую очередь внутренним пространством, находящимся под чудесным *кровом*. Мне нравилось выражение крова во «внешнем виде» здания. Думаю, что я достиг его. Затем я взялся за пестроту материалов стен старых домов с целью устранить разноголосицу и разнобой и ввести один материал и единую плоскость от отмостки до свеса кровли или до уровня подоконников второго этажа, в виде простой ограждающей ширмы, или в виде ленты, идущей вокруг здания над окнами и переходящей в потолок, доходя до уровня карнизов. Эта ленточная ширма делалась из того же материала,

[1] Здесь и дальше излагаются принципы архитектуры «домов прерий», т. е. типа одноквартирных жилых домов, разработанного Райтом в период 1893—1909 гг. (см. рис. 15—17). С середины тридцатых годов Райт на базе «домов прерий» развивает тип дома для средней американской семьи («Usonian home»), о котором говорится в последних разделах книги (см. рис. 19—21, 33—38, 53—54).

что и нижняя сторона свесов кровли (то, что архитекторы называют софитом).

Плоскости в здании, параллельные земле, подчеркивались, чтобы связать целое с землей. Иногда удавалось делать наружную стену под лентой окон второго этажа, от уровня подоконников второго этажа до самой земли, в виде тяжелой «панели» — красивой каменной кладки, которая покоилась на бетонной или каменной платформе, лежащей на фундаментах. Мне нравилась каменная панель и я ее делал, если заказчик мог себе это позволить.

В части внешних форм мне нравилась также выступающая база (цоколь на нулевой отметке), выложенная поверх фундаментных стен в виде солидного основания для самого дома. Это достигалось тем, что стены дома ставились заподлицо с внутренней поверхностью фундаментных стен, а не по их внешнему краю.

Перемычки всех дверей и окон помещались в одном уровне на такой высоте, которая была бы достаточной для прохода в дверь человека. Ликвидация мансард, причиняющих мучения людям, дала возможность делать крыши низкими. Дом стал принадлежать земле, стал естественным для прерий.

Поверит ли теперь молодой человек, вступающий в архитектуру, что все это было тогда новым? Это было не только новым, но пагубной ересью или смешной эксцентричностью. Столь новым, что небольшие надежды, которые я возлагал на заработок строительством домов, едва не потерпели крах. Сначала мои дома называли «реформой оформления». Их называли всевозможными словами, которые сейчас не перечислить. Не находили ничего лучшего, чем называть эти работы «горизонтальной готикой», «безалкагольной архитектурой» (с издевкой) и т. д. и т. п. Не знаю, как я избежал обвинений в новом «ренессансе».

Все, что я сейчас описал, относится к *внешности* здания и было, главным образом, следствием того, что делалось *внутри* него. Жилища того периода делали «расчлененными», преднамеренно и совершенно, с мрачной решимостью, которая сопровождает всякий процесс расчленения. «Интерьеры» состояли из коробок, помещенных в коробках или рядом с другими коробками; их называли *комнатами*. Коробки внутри усложненной коробки. Каждая «функция» жилья была распределена по коробкам.

Я не видел смысла в этой связанности, этой клеточной ограниченности, вызывавшей у наших предков ассоциации с камерами заключения или, в лучшем случае, с уютом спален на верхнем этаже, которые, повидимому, были вполне хороши в качестве «спальных коробок». И я сделал весь первый этаж в виде одной комнаты, выделив кухню, как лабораторию.

Большая комната подразделена на части, имеющие различные назначения, например для еды и чтения или для приема посетителей.

В то время не было подобных планировок. Исчезли бесконечные двери и перегородки. Дом стал более свободным, как «пространство» и стал

более подходящим для жизни в нем. Начала появляться пространственность внутренних помещений.

Потолки были объединены со стенами с помощью широкой горизонтальной оштукатуренной полосы над окнами, окрашенной так же, как и потолок. Это распространяло поверхность потолка до верха окон. Расширенный таким образом потолок, продолжавшийся в виде полосы стены над окнами, служил перекрытием, дававшим простор даже небольшим помещениям. Этот прием способствовал также целостности и пластичности: потолок и ограждения переходили, «переливались» друг в друга. Здесь появился важный элемент — пластичность, совершенно необходимый для успешного использования машины и являющийся подлинным выражением современности.

Борьба велась также за окна со створными переплетами, потому что они связывали дом с внешним пространством, давали возможность интерьеру свободно раскрываться наружу. Иными словами, створный переплет был проще и человечнее. В пользовании им и в его внешнем виде он был более естественным.

В то время он не применялся в Америке, и я потерял много заказчиков, потому что настаивал на нем, а они хотели, чтобы в их окнах были применявшиеся тогда «гильотинные» переплеты. «Гильотинные» переплеты не просты и не человечны. Они только выгодны. Я применил их один раз, в доме Уинслоу[1], моем первом доме, и после этого отказался от них навсегда.

Не удалось мне тогда окончательно устранить столярную отделку. Но я сделал ее «пластичной», т. е. легкой и непрерывно текущей вместо тяжелой обычной столярки, «разрезаемой и притыкаемой». «Отделка» больше не выглядела работой столяра. Так, как я ее запроектировал, машина могла делать ее в совершенстве. Она стала «спокойной» и свелась к плоским и узким горизонтальным деревянным полоскам, обегающим вокруг помещения,— одна по верху дверей и окон, другая вплотную к полу, связанным между собой узкими и тонкими вертикальными деревянными полосками, применявшимися для того, чтобы мягко и без рельефа подразделить поверхности стен помещения на окантованные цветные панели.

Не только в отделке, но и во многих других приемах, описывать которые было бы слишком скучно, это революционное чувство пластичного целого, которое сначала было во мне инстинктивным, начало проявляться все более и более сознательно и дало захватывающие, непредвиденные последствия.

Здесь было что-то, что начало оформляться в организованную систему. Когда было построено несколько домов и можно было сравнить

[1] Дом У. Уинслоу, Ривер-Форест, штат Иллинойс, 1893 (см. рис. 13, 14) — первое здание, построенное Райтом после того, как он ушел из фирмы «Адлер и Салливен» и начал работать самостоятельно.

их с обычным домом того времени, оказалось, что от него мало что осталось.

Все это описание, возможно, излишне длинное, имеет своей целью схематически обрисовать, как начал вырабатываться идеал органичной простоты, имевший в нашей стране исторические последствия. Основными принципами моей работы были следующие.

Первое. Уменьшать до минимума число необходимых частей здания и число отдельных комнат в доме, образуя целое, как замкнутое пространство, подразделенное таким образом, чтобы целое было пронизано воздухом и свободно просматривалось, давая ощущение единства.

Второе. Связывать здание, как целое, с его участком путем придания ему горизонтальной протяженности и подчеркивания плоскостей, параллельных земле, но не занимать зданием лучшей части участка, оставляя, таким образом, эту лучшую часть для пользования ею в связи с жизнью дома; она является продолжением горизонтальных плоскостей полов дома, выходящих за его пределы.

Третье. Не делать комнату коробкой, а дом — другой коробкой, для чего превращать стены в ширмы, ограждающие пространство; потолки, полы и ограждающие ширмы должны переливаться друг в друга, образуя одно общее ограждение пространства, имеющего минимум подразделений. Делать все пропорции дома более приближающимися к человеческим, конструктивное решение — с наименьшим расходом объема и наиболее соответствующее примененным материалам, а целое, таким образом, — наиболее подходящим для жизни в нем. Применять прямые линии и обтекаемые формы.

Четвертое. Извлечь основание дома, содержащее в себе негигиеничный подвал, из земли, поместить его полностью над землей, превратив его в низкий цоколь для жилой части дома, сделав фундамент в виде низкой каменной платформы, на которой должен стоять дом.

Пятое. Все необходимые проемы, ведущие «наружу» или «внутрь», привести в соответствие с человеческими пропорциями и размещать их в схеме всего здания естественно, — то ли в единичном виде, то ли группами. Обычно они выступают в виде «прозрачных ширм» вместо стен, потому что вся так называемая «архитектура» дома выражается главным образом в том, как эти проемы в стенах группируются по помещениям в качестве ограждающих ширм. *Внутреннее помещение* как таковое теперь приобретает существенное архитектурное выражение, и не должно быть отверстий, прорезаемых в стенах подобно дыркам, вырезаемым в стенках коробки. Дырявить стены — это насилие.

Шестое. Исключать комбинирование различных материалов и, по мере возможности, стремиться к применению одного материала в постройке; не применять украшений, не вытекающих из природы материала, чтобы здание яснее выражало собою место, в котором живут, и чтобы общий характер здания четко свидетельствовал об этом. Прямые линии и геометрические формы соответствуют работе машины в строительстве,

так что и интерьер естественно принимает характер продукта машинного производства.

Седьмое. Совмещать отопление, освещение, водоснабжение со строительными конструкциями так, чтобы эти системы стали составной частью самого здания. Элементы оборудования при этом приобретают архитектурное качество: здесь также проявляется развитие идеала органичной архитектуры.

Восьмое. Совмещать с элементами здания, насколько это возможно, предметы обстановки, как элементы органичной архитектуры, делая их едиными со зданием и придавая им простые формы, соответствующие работе машины. Снова прямые линии и прямоугольные формы.

Девятое. Исключить работу декоратора. Если он не привлечет на помощь «стили», то уж обязательно будет применять завитушки и цветочки.

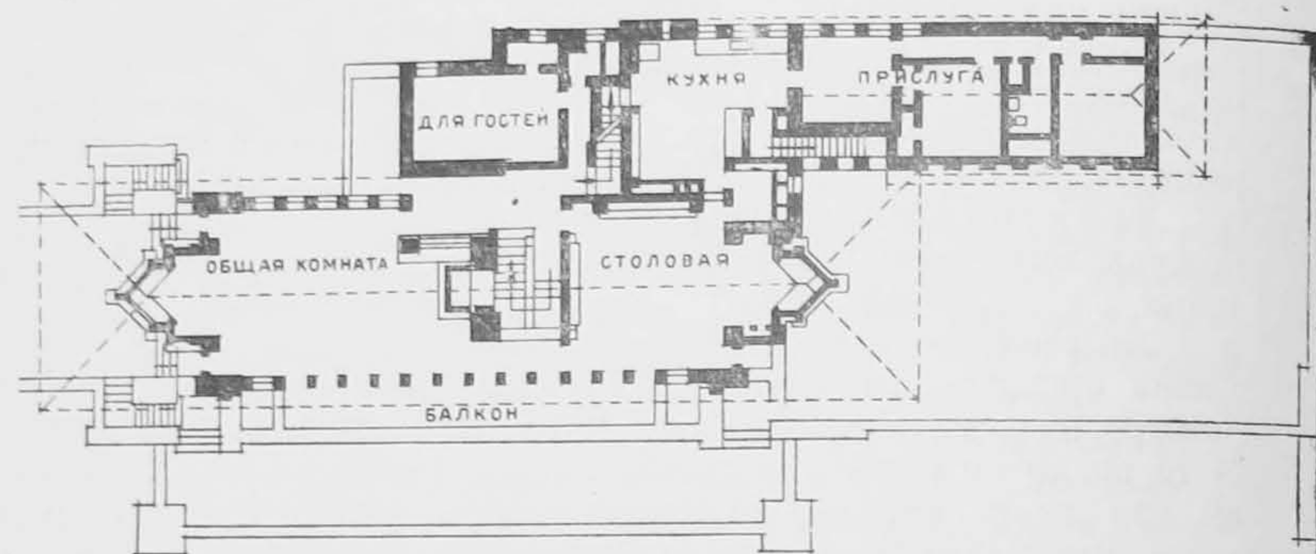
Это все было рационально — в такой мере, какой достигло развитие мысли органичной архитектуры. Конкретные формы, которые давало чувство на основе этой мысли, могли быть только индивидуальными. В то время не было решительно ничего, что могло бы служить пособием для их развития. Они представлялись наиболее естественными из всего, что могло быть в мире, и вырастали из условий времени. Чего бы они ни стоили в конечном счете, это было то, чего они действительно стоили.

Простота была основной проблемой в период тех ранних исканий, и я вскоре убедился в том, что органичная простота обладает возможностями подлинной взаимосвязи, а красота, которую я почувствовал, соответствует выражению этой взаимосвязи. Убожество — это еще не простота. Появившаяся позднее грубая мебель была отвратительно убога, проста, как дверь сарая, но не была проста в истинном смысле этого слова. Я убедился также в том, что вещи, сделанные машиной, не обязательно просты только потому, что они сделаны машиной. Мыслить «просто» значит подходить ко всему просто, а это означает — иметь единый взгляд на все. В этом, я считаю, секрет простоты.

Наверное, ничто не может в полной мере считаться действительно простым само по себе. По-моему, ни одна вещь как таковая не является простой, но должна стремиться к простоте (простота в том смысле, в каком применяет это слово художник), к тому, чтобы быть совершенной частью органичного целого. Только являясь гармоничным элементом гармоничного, отдельная черта или часть может достичь качества простоты. Полевой цветок истинно прост, но начните его культивировать — он перестанет быть таким. Первоначальная схема теряет свою ясность. Ясность построения и отчетливая значительность существенного являются основой непроизвольной простоты полевых цветов.

Пять линий там, где достаточно трех — глупость. Девять футов там, где достаточно семи — глупость. Но выбрасывать выразительные слова, усиливающие или оживляющие значение того, что говорится или пишет-

ся, — это не простота: нельзя считать простотой подобное выбрасывание и в архитектуре — оно тоже может быть глупостью. В архитектуре выразительные модуляции плоскостей, акценты линий и особенно фактур материалов могут придать решениям бо́льшую красноречивость, сделать формы более значащими. Поэтому упрощенчество может быть столь же



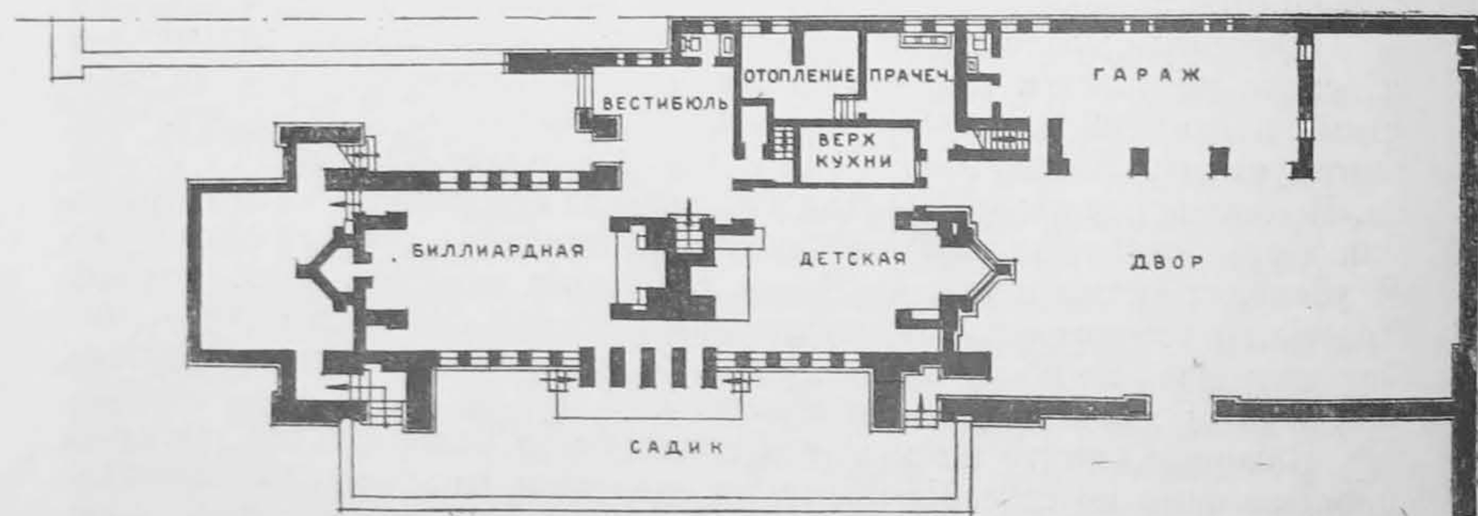


Рис. 17. Дом Роби. Планы этажей

бессмысленным, как и детализация, и, может быть, еще чаще чем она, является таковым.

Знать, что выбросить, а что оставить, причем именно там, где нужно, и именно так, как нужно, — вот это-то и значит разбираться в вопросах простоты.

Что касается произведений искусства в доме, то даже в то время,

когда я начинал работать, они были «bête noire»[1] для новой простоты. Они могут быть хороши в доме, но только если они хорошо подобраны и каждое в должной мере освоено ансамблем целого. Античная или современная скульптура, живопись, керамика могут играть роль в архитектурной схеме — и я принял их, имел их в виду и осваивал их. Эти предметы могут занимать свое место как элементы любого дома. Тогда они становятся драгоценными, приятными и подходящими для того, чтобы человек жил в их окружении. Но трудно сделать это хорошо.

В то время я пытался также убедить своих заказчиков в том, что мебель и другие предметы обстановки, не являющиеся интегральными (целостными, неотделимыми) частями здания, должны быть запроектированы встроенными и должны выглядеть как малые части самого здания, даже если они конструктивно самостоятельны или хранятся в укрытии, применяясь в случае надобности. Но когда здание заканчивалось, оно наполнялось старой мебелью, которая уже была у хозяев; интерьер так и оставался незавершенным. За исключением редких случаев, я с болью наблюдал, как жильцы, въезжая в новый дом, тащили в него за собой весь ужас старого.

Но, как оказалось, довольно трудно делать мебель в «абстрактных» формах, т. е. придавать ей характер форм, принятый в архитектуре, и в то же время делать ее «человечной», годной для того, чтобы люди пользовались ею с удобством. Из-за того, что я уделяю большое внимание мебели, мне на протяжении всей своей жизни порой приходится синеть и чернеть от напряжения, добиваясь нужного решения. Люди собираются компаниями, садятся и облокачиваются, черт бы их побрал. Кроме того, они обедают; но оборудование для приема пищи много проще и представляет большие возможности для художника. Устройство же для свободного и удобного размещения людей, отдельных лиц и групп, там, где желательно или нужно сидеть, так, чтобы это размещение в своей непринужденности увязывалось со схемой целого — довольно трудная задача. Однако она теперь может быть решена и должна быть решена, потому что в современной архитектуре вообще должны иметь место только такие принадлежности комфорта и удобств, которые имеют отношение к архитектуре жилья, как целого, неотделимо принадлежат ей в интегральном смысле. В сущности, около четырех пятых того, чем наполнен почти каждый дом, может быть выброшено с пользой для дома.

Я изложил здесь суть того вклада в современную американскую архитектуру, который был сделан уже в 1893 г. Однако проповедь устранения излишеств никогда не осуществлялась в достаточной мере. Но, независимо от того, насколько настойчивы были призывы к простоте, она остается идеалом, который редко достигается. Нельзя достигнуть этого достоинства путем подражания внешним эффектам или путем применения нерациональных конструктивных решений ради обманчивой внешней простоты.

[1] Bête noire (фр.) — здесь: предмет ненависти и отвращения.

Оглядываясь сейчас на уходящую в даль прошлого длинную перспективу постоянных усилий, направленных на достижение органичной архитектуры, я могу снова уверить вас в том, что выразительность покоя — следствие подлинной простоты и что эта органичная простота наверняка даст в результате впечатление покоя. Покой — высшее качество в искусстве архитектуры, близкое к целостности и вознаграждение за целостность. Можно иметь перед собой идеал простоты, но простота, будучи достигнута в действительности, такая, как в полевом цветке, является чем-то исходящим из самого себя, чем-то непреднамеренно рожденным природой.

Простота — это также вознаграждение за проявляющиеся в полной мере, последовательно и до конца тонкое чувство и прямое мышление в выработке принципа.

Итак, стул действительно есть машина для сиденья.

Дом — машина для жилья.

Человеческое тело — машина, направляемая волей.

И, как я уже однажды заметил, сердце — нагнетательный насос. Вас эта мысль заставляет содрогнуться?

Банальные истины, но над ними стоит подумать; как ни *мало* говорят о вещах эти определения, они все же *говорят* о том, чем эти вещи являются.

Давайте же признаем в связи с этим, что материальная основа столь же существенна для произведения искусства, как и для всего остального. Но если мы остановимся на этих банальных определениях, то признаем жизнь только в низшем, элементарном смысле. Принять, *понять* этот основной, элементарный принцип — первое условие надежды на то, что мы можем произвести цветок. Этот цветок, создать который мы способны, будем и в век машины продолжать называть искусством.

Некоторые архитекторы, как это нетрудно видеть, в настоящее время сознательно признают эту «машинную» элементарную основу. Некоторые в конце концов придут к ее признанию окольным путем рассуждений. Некоторые, без сомнения, видят только ее и уже нуждаются в «обогащении». А американцы грамотны настолько, что не видят высшего человеческого назначения во всем, несмотря на то, что это высшее человеческое назначение осуществляется все время у них на глазах.

Поэтому поднимем утверждение, что «всё — машины», на высоту, которой оно достойно. Но более глубокий смысл — в утверждении, что «форма следует функции» — и из него следует исходить. Это положение не только глубокое, но и более ясное, и оно ведет дальше, к еще более исчерпывающему определению вещей, которое касается существа вопроса. Если хотите, считайте, что функция следует форме, но легче мыслить согласно вышеприведенному положению, точно так же, как легче стоять на ногах и при этом кивать головой, чем стоять на голове и кивать ногами.

Новая значительность в архитектуре — определение формы и строения материалами[1] — требует свежего чувства, которое в конце концов приведет к красоте формы внутренней структуры. Но если мы хотим, чтобы была красота, ей нужно придать утерянное ею значение. Став самодовлеющей и претенциозно выдвигаясь в виде украшения, красота в свете идеала органичной архитектуры стала эрзацем, подделкой. Любой декор на доме как таковой, как бы хорошо он ни был выполнен, будет архитектурным эрзацем, если только так называемый декор не является частью архитектурного замысла в идее и в осуществлении.

Так как архитектура в старом смысле умерла и художественная форма становилась все более несоответственной, последняя превратилась в *украшение* и поэтому перестала быть *интегральной*. В таких условиях не может быть простоты ни в архитектуре, ни в декоре. Так пусть же декор умрет для архитектуры, а декоратор пусть станет архитектором, а не «специалистом по отделке интерьеров».

Украшение не должно прилагаться к архитектуре. Всякое украшение, если только оно не развивается из природы архитектуры и не является органичной частью ее *выразительности*, портит все, как бы остроумно или красиво оно ни было само по себе.

Да, больше столетия декор был самодовлеющей вещью и в нашей богатой стране даже приближался к хорошему его исполнению (и на том спасибо). Думаю, что в нашей сегодняшней архитектуре жилища это — едва ли не единственное, чем мы можем похвастать. Будем в этом честными. Декоратор интерьеров у нас преуспевает, потому что у нас нет архитектуры. Всякий декоратор — естественный враг органичной простоты в архитектуре. Он, убежденный «специалист по красоте», каким и должен быть, когда выступает вместо архитектора, дает вам имитацию чего угодно, даже имитацию простоты. В настоящий момент он — до́ка по части имитаций. Франция, прирожденный декоратор, продает нам эту заготовленную заранее или изготовленную по заказу простоту. Да, имитация простоты — последнее пополнение импортируемых «фондов». Американские декораторы теперь вооружены так, чтобы оперировать *особенно* этим. Обратите внимание. А какое порой чарующее впечатление производят эти имитации!

Желаете ли вы, чтобы общие принципы высокого идеала органичной простоты снова играли роль в нашей культуре? Если да, то повторим снова: прежде всего простота — это основа структуры здания. Видимое не обязательно проще скрытого. Очевидное кажется очевидным только потому, что попадает в поле нашего зрения, и потому оно виднее, — только и всего. Все же всякая простота, глубокая или явная, имеет свой внешний вид, свое лицо, характерное для нее. Но это лицо видно только тем, кто может схватить целое и воспринять значение частного как такового в отношении к расцветающему целому. Это — для критиков.

[1] Нетрудно заметить, что здесь (как и в некоторых других местах) под словом «материалы» у Райта разумеется то, что мы назвали бы «материалы и конструкции».

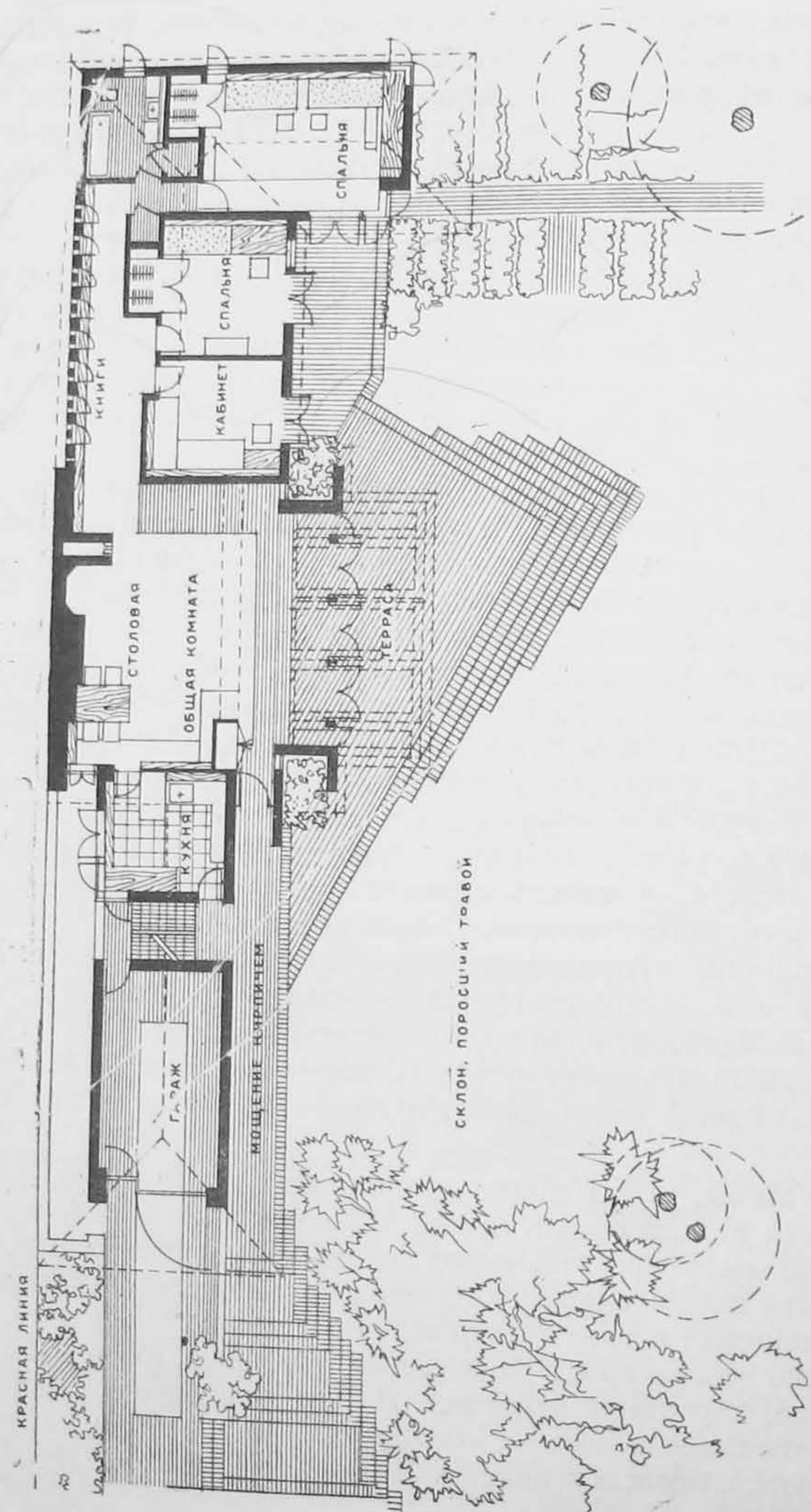


Рис. 18. Дом Уилли. План

Характерный внешний вид может быть симуляцией, обманчивой внешностью, скрывающей действительную усложненность, где внутреннее противоречие спрятано под поверхностью. Внутренняя усложненность может увеличиваться (и это обычно бывает так), чтобы создать уподобление простоте и присвоить себе ее значение. В этом и заключается ложная простота, достигаемая большинством архитекторов «плоскости и массы». Это — для молодого архитектора.

Должным образом направленная простота в руках большого художника может расцвести в ошеломляющем изобилии, стать вместе с тем изысканной роскошью, приобретая все бо́льшую ясность. Добрейший Уильям Блейк[1] говорит, что изобилие — это *красота*. Это — для современного художника, оперирующего машиной.

Ложная простота — простота как притворство, т. е. простота, сооруженная декоратором внутри или снаружи, как обманчивая *внешность*, за которой скрывается сложная, изобилующая излишествами конструкция инженера или плотника, этого еще совсем недостаточно для простоты. Это вообще не простота. Но это то, что сходит за простоту теперь, когда потрясающие эффекты простоты стали *модой*. Простота такого рода *насильственна*. Это — для «art and decoration».

Скоро мы захотим иметь простоту в чистом виде. Есть один путь достижения такой простоты. Мне кажется, что он действительно *только* один. И этот путь в принципе заключается в том, чтобы развивать *конструкцию* как архитектуру. Это — для нас, каждого в отдельности и всех вместе.

5. ТИРАНИЯ НЕБОСКРЕБА

Думаю, что первый небоскреб построил Микеланджело, когда взгромоздил Пантеон поверх Парфенона. Папа назвал его собором св. Петра, а мир — эпохой в архитектуре, и с тех пор прославляет это великое деяние в самой искренней форме человеческой лести, какая только возможна. Как хорошо известно, и эта форма — имитация.

Буонаротти был скульптором (он был также живописцем, но, к сожалению, писал картины со скульптур), и поэтому, вероятно, думал, что архитектура тоже должна быть скульптурой. И он сделал средствами архитектуры итальянского ренессанса грандиознейшую статую, какую только мог придумать. В куполе новой церкви было столько же смысла и значения, сколько в митре папы римского. Но большой купол оказался очень подходящим как символ власти. Мир увидел его, принял и стал применять в качестве великого символа великой власти. И с тех пор он стал процветать в качестве такого символа не только в больших столицах больших стран мира, но также, увы, на каждом

[1] Уильям Блейк (1757—1827) — английский поэт и художник, представитель раннего романтизма.

шагу и в нашей стране — в каждом штате, в каждом округе и каждом муниципалитете.

Имитация переходит от общего к частному, от купола национального капитолия к куполу капитолия штата, от купола капитолия штата к куполу окружного суда, а затем от купола окружного суда к куполу городского управления. И везде этот символ власти оставляет нас в пожизненном долгу перед Микеланджело. Мир называет это великим успехом, а Артур Брисбейн[1] назвал это великим искусством. Многие учебные заведения также приняли на вооружение купол. Даже университеты имитировали его до того, как решили предпочесть готику. Я подозреваю, что большой бизнес тоже лелеет мечту о нем и хотел бы тоже воспринять его. Но к чести его нужно сказать, что он этого еще не сделал.

Да, вот это успех! Наверное, каждый скульптор, который когда-либо жил на земле, хотел бы сделать то, что сделал Микеланджело. В результате того, как понимал великий скульптор величие в искусстве, не входившем в его компетенцию, мы можем видеть тиранию, которая способна заставить современный стремящийся к тирании небоскреб закачаться во всех своих шарнирах от зависти, хотя купол и уступает по жестокости своей тирании небоскребу. Но такой купол в большей мере является высокопарной и пустой тратой средств.

Как все это трагично! Как будто не только сам Буонаротти не видел Большого Каньона[2], которого он, конечно, никак не мог видеть, но и никто другой не видел его, и поэтому монументальные здания стали купольными, куполообразными и куполоподобными — с куполом на стойках, потому что не знали ничего лучшего.

Как следствие неблагоразумного поступка великого итальянца, купол теперь стал непременной принадлежностью официальных зданий во всех странах, особенно в нашей стране. Но будем надеяться, что ни один скульптор, живописец или архитектор не достигнет снова такого же успеха, иначе архитектура в конце концов выдохнется и уступит свое место чему-нибудь другому.

Мне было бы интересно знать, что думал бы об этом Буонаротти сейчас. Но уже поздно спрашивать об этом.

Скульптор только применил купол. Думать иначе — значит забыть о Персии и даже о Риме. Еще древние римляне сооружали плоские купола, заглублявшиеся в стены зданий, а относительно скромные купола Персии, хотя и помещенные в глубине зданий, были высоки и очень кра-

[1] Артур Брисбейн (1864—1936) — американский журналист.

[2] Каньон — глубокая речная долина с очень крутыми склонами и относительно узким дном, обычно полностью занятым рекой. Большой Каньон — каньон реки Колорадо. Глубина его достигает 1,5 *км*.

сивы. По сравнению с Айя-Софией и другими постройками Стамбула собор св. Петра выглядит грудой всякого хлама — колонн, пилястров и лепки, сделанных по греко-римскому подобию.

Но Буонаротти поднял свой купол выше всех других — вынес его за пределы здания, поставив на стойки. Ах, как это было великолепно! История, однако, свидетельствует о том, что в последний момент был спешно призван на помощь кузнец. Потребовалась грандиозная цепь — потребовалась срочно, чтобы сохранить жизнь этому величественному монументу и позволить ему стоять на своем возвышении достаточно долго для того, чтобы он мог творить свое гибельное дело. И в то время, как эта грандиозная цепь закреплялась вокруг основания огромного купола, который, будучи поставлен на стойки, грозил развалиться, наш герой, действительно великий скульптор, глубоко — или, вернее, высоко — занятый делами архитектуры, должно быть, пережил несколько часов такой сердечной муки, какая ведома только архитекторам.

Я представляю себе облегчение, с каким он залез в свою постель, когда опасность миновала, и проспал 36 часов, не переворачиваясь с боку на бок. Это произведение «величайшего художника, который когда-либо жил на земле» (Артур Брисбейн говорит, что он именно таков), было нашим величайшим наследием возрождения архитектуры в Италии, называемого ренессансом, и подражание этому бахвальству стоило нам многих миллиардов.

Но в нашей жизни всякий триумф быстротечен, и мы нашли уже новый способ, как играть в лошадки с ренессансом, — способ специфический, наш собственный, — и теперь, в наше время, мы удивляем мир подобным же образом. Мы не ставим купол на стойки — нет, мы поднимаем самые стойки выше, чем когда-нибудь стоял какой-либо купол, и увешиваем сталь отрепьями архитектуры прошлого (говорят — будущего), а потом мчимся между этими стойками вверх и вниз со скоростью мили в минуту, а мир разевает рот от изумления, признает наши новшества успехом — и подражает. Еще один всемирный успех, но на этот раз не во имя пустого величия. Ни в коем случае; мы теперь другие. Мы делам это ради денег, заметьте, — не останавливаясь перед затратами ради рекламы.

Мы наперегонки стремимся ввысь ради рекламы, и хотя не рекламируем теперь власть, но продолжаем эксперименты над человеческими жизнями, доводя стадный инстинкт до его логического завершения. Я горячо надеюсь, что в конце концов этот инстинкт доведут до его уничтожения тем, что отдадут ему все требуемое им. Он сменится тяготением к жизни на лоне природы, где жизнь и должна быть, а городов не будет больше — они отомрут, задохнувшись сами в себе.

Наше специфическое нововведение, небоскреб, начал свою жизнь на нашей земле, когда Луис Г. Салливен вошел в дверь, соединявшую

мою рабочую комнату с его кабинетом в башне Аудиториума [1] и бросил на мой стол чертежную доску с натянутым на нее листом ватмана.

Я посмотрел на фасад, тонко вычерченный карандашом, и понял, что произошло. Это был Уэйнрайт-билдинг — первое высокое со стальным каркасом конторское здание, созданное как произведение архитектуры. Оно было высоким — и выглядело таким; единое целое там, где до этого одно здание с карнизом ставилось поверх другого здания с карнизом. Думаю, что это было достижение более великое, чем папский купол, потому что здесь утилитарность стала красотой благодаря торжеству творческого умения видеть.

Там, где изобретательность художника безнадежно боролась с диссонансами, из хаоса появилась гармоничная вещь, служащая человеческим нуждам. Наружные стены стали ширмами, и целое было выразительно увенчано широкой полосой орнамента, обходившего верхний этаж и покоившегося над ширмами нижележащих стен в тени венчающей плиты большого выноса, которая выразительно говорила о завершении. Вынос плиты над городскими улицами мог и не говорить столь подчеркнуто о завершении или о чем-либо другом, но это была мелочь, которую можно было потом исправить. Появился небоскреб, как произведение архитектуры.

В то же время Джон Уэлборн Рут также запроектировал высокое здание как одно целое — Монаднок. Но оно имеет вид здания с массивными стенами, в которых вырезаны проемы. Кладка, перекрывающая проемы, поддерживается скрытыми стальными уголками, а профили и тяги, неестественные для кирпичной кладки, выполнены путем насилия над материалом — были сделаны сотни специальных форм для лекального кирпича, предназначенного для образования криволинейных и косоугольных контуров.

Таким образом, оба здания имели свои недостатки. Но Уэйнрайт-билдинг определил все последующие небоскребы, как собор св. Петра определил все купола — с той только разницей, что Уэйнрайт-билдинг представляет собою синтетический архитектурный материал и поэтому согласуется с органичной архитектурой, а собор св. Петра был только грандиозной скульптурой.

Недавно на одной из тесных улиц Нью-Йорка некто, указывая на свободный земельный участок, где работали экскаваторы, сказал в ответ на мое замечание: «Он принадлежит мне, и принадлежит мне вверх без конца», — и при этом взмахнул вверх рукой. Да, участок принадлежал ему «вверх без конца». Он мог бы также добавить: «и вниз сквозь всю землю до противоположной стороны земли или, по крайней мере, до ее центра».

[1] Одно из зданий, построенных по проекту фирмы Адлер и Салливен в Чикаго. В этом же здании помещалась и сама фирма.

Это стояло его величество Законное Землевладение. Оно не только имело законное право продать свой удачный участок в лотерее землевладения, чтобы увеличить скученность в своем районе «вверх без конца», но и, помимо своей воли, поощрялось к тому самим городом, стремящимся к сверхконцентрации. Город торопился расти вверх. Архитекторы, рекламируемые как оптовые «производители прибыльной площади», пропагандируют для своих опрометчивых заказчиков высокое, высшее и высочайшее. Призывается изобретательский гений, который помогает и содействует архитекторам и заказчикам в этом славном патриотическом предприятии, именуемом производством прибыльной площади и считающемся настоящим доказательством прогресса и величия Америки. Производители прибыльной площади говорят, что небоскреб решает проблему скученности. Они могли бы добавить — и создает скученность для того, чтобы решать эту проблему снова и снова до тех пор, пока она сама не разрешится в неизбежной реакции — расселении за городом.

А пока что эти сооружения, выполненные машиной и имеющие вид произведений древней архитектуры, служат, подобно куполу Буонаротти, образцами для глупых подражаний в прериях Запада и малонаселенных горных штатах. В больших и малых и, наверное, даже в совсем маленьких городах можно видеть подражания и тому и другому.

Наш современный стальной Голиаф забрел далеко от родного очага, добравшись даже до Японии, которой он соответствует почти так же, как классический карниз Аврааму Линкольну.

Этот апофеоз землевладения выступает теперь в качестве новой тирании — тирании небоскреба.

Она еще только началась, но мы уже можем видеть, что деревня отца Кникербокера [1] — наиболее характерный пример — настолько перешла всякие границы и вышла за пределы человеческих масштабов, что, став гигантским городом, уже не годится для того, чтобы в ней жить, чтобы работать в ней и даже для того, чтобы приезжать в нее торговать. Да, именно так, несмотря на все побуждения, рождаемые проклятым стадным инстинктом.

Тем не менее, — собственно, как раз из-за этого, — цена земельных участков, случайно выхватываемых из узких полосок, текущих вглубь города, — несомненно, для того, чтобы в будущем переменить направление своего течения, — повышается именно потому, что число «счастливых» участков можно благодаря небоскребу умножать без предела, продавая и перепродавая все ту же землю. Первоначальные земельные участки делились на 10 частей, потом на 50, а теперь могут делиться на 100 частей и больше. И в тоже время, переходя из одного переуплотненного района в другой, такой же переуплотненный район, мы спокойно проходим мимо обширных, относительно свободных пространств в городе. По-видимому, мы терпеливо ждем, когда переуплотнение, источник раздувания цен, в поисках выхода само сломает себе шею. Нью-Йорк,

[1] Кникербокер — прозвище голландских поселенцев, основавших Нью-Йорк.

даже на нынешней ранней стадии перенаселенности, уже говорит о проблеме городского транспорта, открыто признает наличие переуплотненности, хотя и защищает его. А поскольку переуплотненность будет быстро увеличиваться, страдания огромного города только начинаются. Да, только начинаются, потому что если каждый владелец участка, смежного с коммерчески эксплуатируемыми земельными площадями или уже находящегося в их пределах (не говоря о тех, которые без всякой надежды на спасение застряли между ними), действительно воспользуется возможностью взвинчивать цены, — все взлеты частного землевладения ввысь[1] вскоре станут бесполезными и ничего не стоящими. Это должно быть ясно каждому.

Поэтому удовлетворены могут быть только те из числа причиняющих переуплотнение с их «производителями полезной площади» и специалистами, решающими проблемы переуплотнения, которые пришли первыми или которые не отстают от них теперь, строя громадные вытянутые телескопы, вздернутые слоновьи хоботы, каменные ракеты, готические зубочистки и современные авторучки, вопящие о вертикальности и популяризующие вертикальность перед земляными червями, ползающими внизу по деревенским улочкам огромного города. Тем не менее, опоздавшие собственники продолжают вгонять капитал в свои участки на том же основании, что и те, кому удалось первыми подняться в воздух. Так создаются фиктивные земельные ценности.

Из-за моды на небоскребы действительные цены на землю быстро растут на этой ложной основе, и для того, чтобы сдерживать и регулировать нереальные цены, рост которых усугубляется механизацией, предлагаются стандартные решения — подземки и под-подземки, а также двух-, трех- и более этажные тротуары и целые улицы в нескольких уровнях. Вносятся предложения поднять весь лес зданий над землей, поставив их на столбы, и тем самым сделать уступку толпе. Человеческая жизнь в условиях этой переуплотненной вертикальности должна приспосабливаться к этим условиям, как приспосабливается картошка, пускающая ростки в погребе.

Да — эти сверхрешения серьезно предлагаются для того, чтобы сдерживать и регулировать прибыли землевладельцев в их безумной гонке головокружительной высотности, приводящей к безмерной сверхконцентрации, перед которой бледнеет Вавилон и которая заставила бы даже Вавилонскую башню пасть ниц в благоговейном трепете.

«Овладеть и удержать» — такова теперь ужасная проблема, которая стоит перед помешанными на небоскребах. Совершенно ясно, почему считается аморальным или малодушным желание ослабить это ужасающее столпотворение путем децентрализации. Каждый может видеть, почему. А иллюстрацией того, до чего готов дойти землевладелец, чтобы помешать децентрализации, может служить такой пример: высокоуважаемый

[1] Т. е. строительство небоскребов.

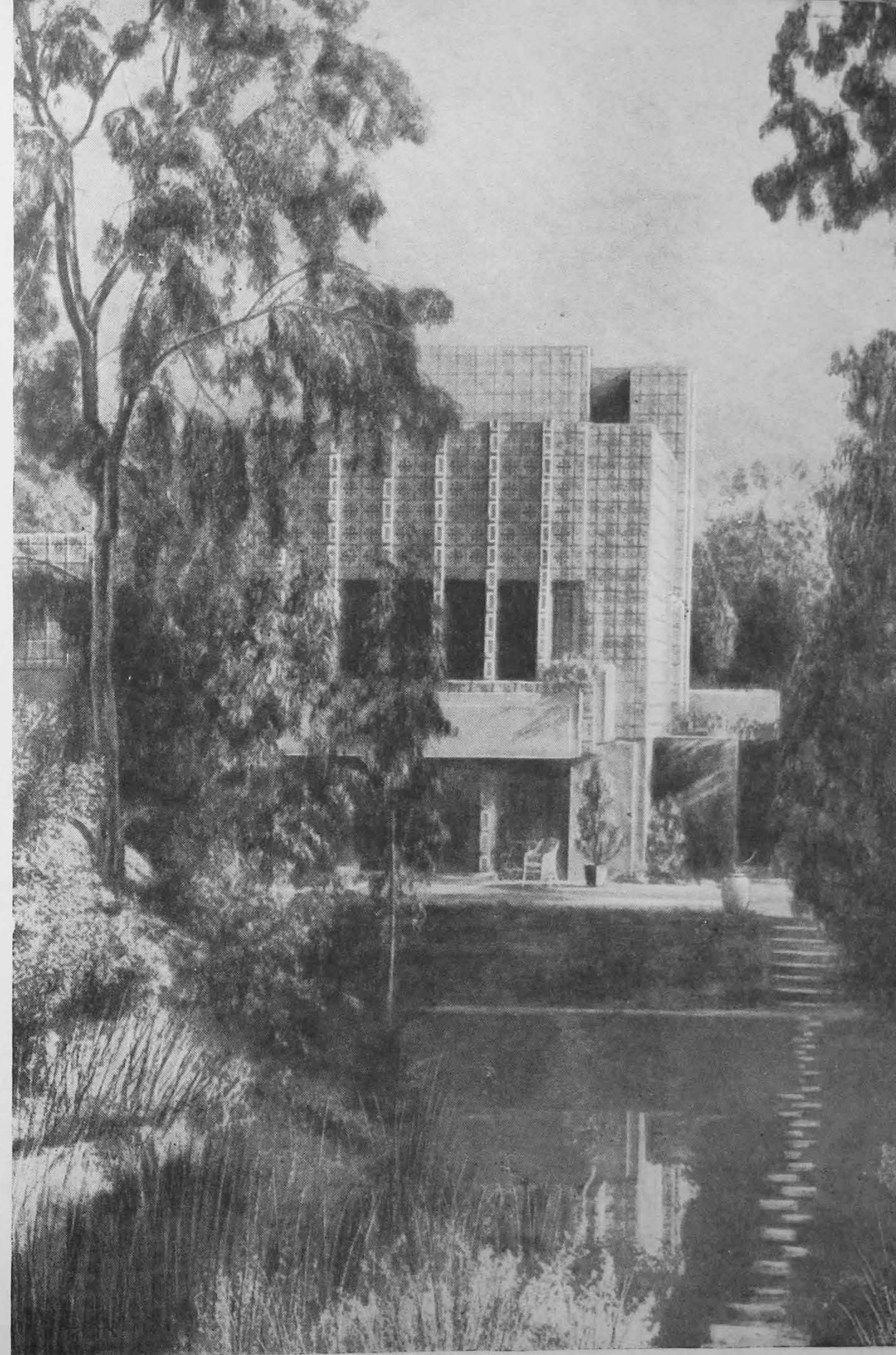


Рис. 19. Дом Дж. Миллард «Ла Миниатюра». Посадана, шт. Калифорния, 1923



Рис. 20. Дом М. Уилли. Миннеаполис. штат Миннесота, 1934

Рис. 21. Дом Уилли Интерьер



филантроп, чикагский землевладелец Гордон Стронг недавно утверждал (подобно тому, как одно время говорили немцы), что естественная свобода солнца и света бесполезна и что искусственное освещение и вентиляция теперь предпочтительнее, и требовал, чтобы стены домов делались без окон, помещения были герметически закрытыми, связь и сообщение осуществлялись по освещенным искусственным светом и вентилируемым туннелям, подземкам и переходным мостикам. Здесь, по почину землевладельца и с помощью тех, кто служит производсту «площади, дающей прибыль», мы приходим к «городу Ночи»: человек, в конце концов порабощен им же порожденной техникой, а жизнь его отдана ей на милость.

Ему скоро станет ясным логическое завершение происходящего, высказанное Гордоном Стронгом, который имеет в виду, чтобы прибыль, которую дает возбуждаемая и поощряемая концентрация людей, поддерживалась на достаточно высоком уровне, а люди приучались примиряться с увеличивающейся перенаселенностью городов, до какой бы степени ни была доведена эта перенаселенность. Терпеливый горожанин — сколь ценным он становится в условиях переуплотненности! Нужно ли и дальше собирать этих терпеливых животных или требовать от них, чтобы они скоплялись — пока окончательно не откажутся от своего права на жизнь? И снова концентрировать их в большие скопления и учить (они поддаются обучению) беречь свое время (заметьте — свое время!) и соблюдать осторожность на каждом шагу? Нужно ли их, образующих эту толчею, и дальше убеждать или заставлять продолжать безумное столпотворение в вертикальных шахтах для того, чтобы получить возможность жить в горизонтальных стойлах?

Может быть... Но, во имя здравого смысла и органичной архитектуры, зачем пытаться заставить их примириться с этим, по крайней мере, с помощью архитектора? Я надеюсь, что архитекторы все же нечто большее, чем просто наемные работники. Так почему же они не бросят это дело и не станут зарабатывать себе на жизнь честным трудом в сельской местности, готовясь к тому, что люди в конечном счете покинут города?

Разве мы не можем с полным правом считать, что архитектура должна служить человечеству?

Разве мы не знаем, что если архитектура не стоит на высоте этого благородного служения, то она в конце концов будет осуждена и проклята?

Мы верим, что город должен был дать человеку счастье, безопасность и красоту жизни. Но это отрицается не американской скученностью населения, образовавшейся по вине строителей небоскребов; я говорю «не американской», потому что в течение уже многих лет быстрое движение, связь на дальние расстояния, воздушное сообщение, механизация, неуклонно развиваясь, вернули человеку чувство пространства, свободного простора.

Этого чувства лишил человека пар. Электрификация и механизация снова возвращают его человеку и, по мере того, как передвижения жителей города становятся все более массовыми и неистовыми, делают сверхконцентрацию в тесной высотной застройке не только ненужной, но и порочной. Всякое естественное чувство простора, на которое имеет право американский горожанин, ушло из большого американского города, как ушла свобода в результате столкновения противоречий.

Почему мы, как архитекторы, как граждане, как нация, медлим понять природу этой сущности? Почему мы продолжаем позволять слепому инстинкту, движимому алчностью, делать моду и лишать свободных людей на новой земле тех многих прекрасных возможностей, которые дает просторная городская планировка? Польза человеку от современного автотранспорта и телевидения — где она? Она — не его ума дело, она выброшена за борт и предана ради того, чтобы сохранить глупую, эгоистическую традицию частной собственности. Потому ли это, что мы все, в большей или меньшей степени по натуре или по стечению обстоятельств, собственники? Являемся ли мы прежде всего собственниками, и лишь после этого свободными людьми, если только мы вообще свободны? Во всяком случае, все эти увеличившиеся в последнее время возможности людей преодолевать, благодаря механизации, большие расстояния, стали бесполезны потому, что мы солидарны с алчностью собственничества. Оно стало близко нам не только в смысле коммерческом, но и в смысле душевном.

Так же, как и другие бывшие американские деревни, превратившиеся в большие современные города, деревня отца Кникербокера стала местом столпотворения: гигантский город вырос на основе первоначальной сетки сельских улиц. Даже без небоскребов и автомобилей Нью-Йорк давно уже задыхался бы в этой сетке. Еще кое-как терпимая для деревни, эта сетка становится системой опасных препятствий для движения в большом городе, в котором транспортной силой является лошадь. Но при наличии автомобилей и небоскребов, которые противостоят автомобилям и душат их участие в жизни города, нервозные попытки движения в любом направлении становятся в большом городе из-за этого неизбежно дорогостоящими, опасными и доводящими до сумасшествия — до такой степени, когда неизбежными становятся человеческие и материальные потери.

Бывшие деревенские улицы стали волчьими ямами, несчастьем большого города. Громадному городу, который непредвиденным образом вырос из деревни, грозит расстройство жизненного процесса; машина, построившая его и продолжающая питать его рост, оказалась тоже непредвиденной. Таким образом, причиной того, что человек очутился в этой городской давке, является не только животная склонность человеческого рода собираться в стада, склонность достойная сожаления, но врожденная.

Однако животное стадное чувство — единственное, что продолжает держать человека в этой тесноте теперь, противодействуя его более высоким и более важным интересам как мыслящего существа. Теснота ставит его в трагическое, порой в комическое положение. Правда, будучи ограничен со всех сторон, он сам стесняет себя. Будучи должным образом ограничен, он может продолжать стеснять себя еще десять—двадцать лет и принимать последствия этого с воодушевлением. В течение длительных периодов времени эта человеческая социальная единица в Америке удивительно беспомощна. Но будем стараться верить, что, по выражению Линкольна, человек еще не показал себя во всем и до конца.

А теперь — что получает человеческая единица, пока что презираемая во всем этом коммерческом бедламе, — что она получает в вознаграждение за муки, на которые осуждена, за деморализующую ее потерю свободы, за оскорбительную деградацию присущего человеку чувства простора? Что человек получает за свои потери, кроме глупой гордости, кроме роста налогов и увеличения числа красавцев-полицейских на перекрестках?

Даже поверхностное изучение показывает, что рядовой небоскреб — эта принадлежность большой рекламной выставки — становится чем-то бо́льшим, чем просто грубое злоупотребление коммерческой прибылью. *Я вижу его как действительный технический конфликт возможностей машины, как внутреннее столкновение противоречивых сил!* Даже землевладелец скоро должен будет понять, что, в качестве основы прибыльности землевладения, успех вертикальности — лишь временный успех как по существу, так и по характеру. Горожанин ближайшего будущего, предпочитая горизонтальность, — дар автомобиля, телефона и радио, — вернется туда, откуда пришел, и отвергнет вертикальность как основу американского города. Горожанин сам придет к этому как к средству самозащиты. Он постепенно покинет город. Теперь он может сделать это с легкостью и безопасностью для себя. Уже сейчас значительная часть городского населения может сделать это.

Землевладелец уже сейчас, к своему ужасу, обнаруживает, что сдать в аренду первые десять этажей в Нью-Йорке становится проблемой. Отцы города видят также, что, не считая некоторых открытых пространств, и за исключением некоторых особых условий, когда красивые высотные здания могут возвышаться настолько, насколько хочется городу, хаотическая застройка небоскребами рядовых городских улиц обречена, обречена ею же порождаемой конкуренцией.

В некоторых опорных точках каждого населенного пункта (города или села) должны быть допустимы высокие постройки, как угодно высокие. Но и в этих случаях высокие здания должны размещаться на достаточно просторных участках, чтобы быть хорошо освещенными и иметь прямые подходы. Участок, относящийся непосредственно к зданию, должен допускать свободу движения. Таким образом, все высокие здания будут размещаться в середине участков, которые смогут служить в каче-

стве озелененных пространств дополнением к пространству улиц. Тогда не будет внутренних дворов.

Этажность всей рядовой застройки, на которую высокие здания бросают свою тень и у которых они в какой-то мере отнимают свет, должна ограничиваться с таким расчетом, чтобы исключалась теснота уличного движения. Высота зданий может быть различной — скажем, в три, семь или девять этажей,—но в каждом случае она должна определяться в соответствии с шириной улицы, на которой стоит здание.

Расширения улиц можно достигнуть тем, что нынешние тротуары и обочины могут быть включены в проезжую часть, а дорожки для пешеходов устроены в виде мостиков, которые в умелых руках могут стать своеобразными архитектурными чертами города. Эти поднятые над уровнем земли тротуары должны быть соединены между собой в поперечном и других направлениях, а также на пересечениях улиц, и иметь наклонные сходы вниз на тех же перекрестках. Это сделало бы движение пешеходов независимым от движения автомашин и — благодаря переходу над движущимся транспортом — безопасным. Места для кратковременных стоянок автомашин можно устроить под этими поднятыми тротуарами, проложив тротуары на консолях, вынесенных из зданий. Витрины магазинов при этом станут двухэтажными: витрины над уровнем тротуаров и витрины под ними, на уровне дороги. Этот практический прием, который является не более, чем приемом, перенесет акцент витрин на уровень их второго этажа, где проходят пешеходные дорожки и где могут быть устроены антресоли, служащие входами в магазины. Входы в складские помещения могут быть сделаны внизу путем устройства отступов в фасадах первых этажей или вырезанных в них лоджий.

Предлагаемые здесь ограничения и упорядоченная свобода для высотных зданий могли бы увеличить живописность силуэта города и не допускать дальнейшего хаотического стеснения унылых рыхлых масс. Продуманное разделение потоков транспорта и пешеходов, подобное предлагаемому, могло бы избавить направляющихся на работу людей от раздражающего дергания при остановках на перекрестках.

Поскольку в больших городах существующая сетка улиц является органическим бедствием и не поддается коренному видоизменению, почему бы не принять ее в качестве определенного конкретного ограничения и не улучшить ее подобными практическими приемами? Работа в этом направлении могла бы способствовать всесторонней пользе:

во-первых, путем ограничений в строительстве;

во-вторых, увода пешеходов с дороги и, таким образом, расширения ее.

Верхние тротуары могли бы играть видную роль в архитектуре города. Хотя эти приемы потребовали бы миллионных затрат, они могут быть выполнены; можно будет отказаться от старых городов, но не придется строить новые.

Теперь могли бы быть практически применены и различные другие приемы, если на них настаивать в интересах общественного блага. Так, например, следовало бы запретить сжигать уголь в городах, потому что он может быть превращен в электроэнергию в шахтах; следовало бы также уменьшить габариты городских автомобилей. Все эти меры против зла, причиняемого небоскребами, могут быть только паллиативными. Опасность, которую город представляет для людей, коренится глубже и заключается в том, что человеческие чувства естественно грубеют или совершенно подавляются из-за того, что людям все больше и больше приходится бесполезно жертвовать временем, простором и терпением; человеческие чувства осуждены на ограничение и стеснение в узких коридорах улиц и умерщвляются извращенным применением техники. Осуждены своими собственными бессмысленными эксцессами? Да, и будет еще хуже.

Кажется, никогда не было возможным предвидеть возникновение большого города; его нужд не понимают до тех пор, пока он не вырастает и не приобретает свой индивидуальный характер. Его самым ценным качеством является эта индивидуальность, доставшаяся ему с таким трудом. Город начинается с деревни, которая иногда быстро разрастается и становится городом. В конце концов она может стать очень большим городом; чаще же город остается деревней. Но я думаю, что каждый населенный пункт может начинать свое существование на плане, годном для крупного города. Некоторые города, как, например, Вашингтон, были построены именно так; некоторые достигли этого только после ряда превратностей судьбы.

Однако в свете более высоких человеческих интересов отпадает надобность в городах. Более высокие человеческие интересы — те, которые должны быть направлены на бытие индивидуума, должны быть основаны на его потребности в здоровой обстановке, даже в его работе (особенно в работе), на его потребности в свободе и просторе, в подвижности на свободной земле новой страны; связаны с его правом на жизнь, в которой достаточно солнца и воздуха, на жизнь среди растущей зелени, повседневно окружающей его и его малышей в этом кратковременном пребывании на земле, которое должно быть для него преисполнено красоты!

Для чего вообще он здесь? *Жизнь* — единственное, что имеет для него ценность. Разве не так? Но механизация в век машины здесь, в этой величайшей машине — большом городе, — посягает на то, чтобы лишить его свободы раньше, чем он начнет как следует развивать свою культуру. Мы знаем, почему это так. И давайте попытаемся в этот момент быть честными сами с собой и по другому поводу — по поводу «захватывающей» хваленой *красоты* небоскреба как индивидуального произведения.

Сначала, как мы видели, небоскреб был нагромождением карниз-

ных зданий в «возрожденном» стиле; одно здание с карнизом стояло наверху другого здания с карнизом. Затем великий архитектор увидел его как целое и как прекрасную архитектуру. Вскоре после этого некоторые архитекторы, воспитанные (вероятно, Парижской академией) так, что смотрели на все через очки классики, увидели его колонной, с базой, стволом и капителью. Затем другие архитекторы с другими вкусами сделали его готикой — коммерческим конкурентом собору. Теперь оптовые «производители площади, дающей прибыль», смотрят на него как на коммерческое башенное здание с простыми каменными поверхностями и сдержанным орнаментом и в некоторой степени живописным силуэтом, вызванным Нью-Йоркскими законами об отступах[1], силуэтом, довольно одинаковым у всех. Эта живописность поверхностного рельефа была радушно принята, но уже сейчас выступает все в том же монотонном разнообразии, которое является судьбой всех попыток в нашей стране достичь красоты. Стандартизация расстраивает эти попытки; машина торжествует над ними, потому что они ложны в своей основе. За ними нет принципов.

Сегодняшний небоскреб — это только оскверненное подобие той архитектуры, которая должна быть. Тяжелая кладка из кирпича и камня, ложно представляющая несущую стену, вследствие законов об отступах насильно принуждена занимать неестественное положение: ее несут внутренние стальные стойки, которые проходят сквозь двадцать, пятьдесят и более этажей до самой земли. Внешний вид здания улучшен, но элемент живописности достигнут ложной обработкой коробки. Эти новые силуэты — тоже бутафория, пустые коробки. Специалист по красоте здесь снова оказал свою обычную услугу современному обществу.

С точки зрения материальной ценности Нью-Йорк со своими вздымающимися ввысь громадами является коммерческой машиной, одетой в несвойственные ей ложные одежды: набор кирпичных и каменных фасадов, сверкающие вывески и угрюмые мертвые стены, ряды горных вершин, которые поднимаются одна за другой из пересекающих друг друга каньонов. Внизу, в сужающихся улочках, все напряжено до крайности, стонет, гремит, вопит! В действительности эта большая машина, сделанная машиной, является лесом клепаных стальных стоек, прогонов, балок и консолей, железобетонных плит, заключенных в тяжелые кирпичные и каменные стены, которые сами опираются на стальные каркасы; все это увенчивается водяными баками, отступами и шпилями; а глухие стены украшены кричащими рекламами или декорированы панелями, выполненными из цветного кирпича.

Красота целого хаотична, несмотря на книжную архитектуру, которую «производители площади, дающей прибыль» искусно привязали к великолепным стальным сухожилиям, натянутым от этажа к этажу под тяжеловесным маскарадом. Но перемычки, архитравы, пилястры и карнизы псевдоклассики теперь уступают простоте эффектов масс и плоскостей. Все это теперь образует живописную внешность Нью-Йорка, а спрятанная сталь ждет более серьезной службы. О декоре некоторых последних небоскребов можно сказать, что он вызывает мысли об архитектуре будущего. Но все же как далек внешний вид от реальности!

Истинная природа вещи подменена мелочной живописностью в попытке сделать красивым то, что бессодержательно, а потому бесплодно. С человеческой точки зрения это нестоящие жертвы. Искусственная бутафория такого рода не может считаться «культурой».

Как это следует из раздела «Времена карнизов прошли», мы — современные римляне.

Поразмыслите над тем, что древние римляне, находясь в зените своего богатства, тоже лгали сами себе, и не менее постыдным образом, когда наклеивали греческую архитектуру на свои великолепные инженерные конструкции, чтобы в соответствии с «правилами приличия» прикрыть каменную арку. Римляне тоже старались создать своего рода живописность или величественный жест, требуемый «культурой». В те времена римская арка соответствовала величайшим научным и инженерным достижениям нашего машинного века, и в особенности сравнима с нашим применением стальных конструкций.

Подобным же образом нами глупо отброшено таящее в себе целостность решение проблемы небоскреба как хорошей конструкции из стали и стекла. Сталь, бетон и стекло, новые материалы нашего времени, имеют большие возможности. Но в руках современных специалистов по красоте они принуждены *казаться* чем-то, а не *быть* самими собой. Фальшивый лоск, наведенный патентованным специалистом, только бросает яркий свет на их позор. Неужели возможно, чтобы эта мишура действительно была выбором нашей цивилизации?

Все идет ложным путем. Все — на продажу.

Если бы это еще был последовательный бизнес, можно было бы на что-то надеяться. Но, за исключением рекламы, вызываемой конкуренцией, здесь даже нет настоящего бизнеса. Деловая этика создает хорошую базу для подлинной эстетики как в наш машинный век, так и в другое время.

Это претенциозное невежество особенно трагично потому, что в нем почти всегда присутствует сознательное действие; в нем — расточительство во имя ложного вкуса.

Если бы был прекращен этот маскарад со всеми его натянутыми

[1] Законы об отступах или «законы зонирования» — принятые в Нью-Йорке и ряде других городов США строительные правила, согласно которым здания разбиваются по высоте на зоны; в пределах этих зон фасад должен отступать от красной линии. Чем выше зона и чем уже улица, на которой стоит здание, тем больше требуемый отступ.

приемами, производство прибыльной площади, осуществляемое в строительстве небоскребов, могло бы стать настоящей архитектурой, прекрасной в своей стандартизации стальных и стеклянных элементов.

У нас есть теперь надежные технические средства для того, чтобы строить здания какими угодно высокими. Есть много способов их использования и много мест, подходящих для их размещения, в каждом городе и в каждом селении, но особенно в сельской местности. Если бы научились ограничивать строительство таких зданий местами, которые им соответствуют, и, применяя стандартизацию стали, стекла и меди, придавать им целостность, которой они заслуживают, мы с полным правом могли бы ими гордиться и наше преклонение перед ними не было бы рабским ни в каком смысле. Мы могли бы испытать по отношению к ним подлинную гражданскую гордость. Небоскреб мог бы найти бесконечную в своем разнообразии выразительность и красоту.

Но сегодня большой город, как сооружение, — только пародия на такую целостность. Художники идеализируют это сооружение в графических фантазиях, изображающих гигантские надгробия, которые покинула или должна покинуть всякая жизнь или в которых люди обречены на гибель. Какие-то чудовищные постройки, непригодные для жилья. И этим безумием мы должны восторгаться?

С любой человеческой точки зрения сверхконцентрация небоскреба — это сверхобман, недостойный быть делом рук человеческих.

Нельзя не верить в то, что горизонтальность и свобода новой красоты в конце концов обязательно заменит временную вертикальность и бессмысленную ограниченность. И если это desiderata[1] не может быть осуществлено в городе, если там нет для него места, оно будет осуществлено вне города. С любой разумной человеческой точки зрения широта теперь возможна, она предпочтительнее головокружительной высотности. Современные средства транспорта и электрификация сделали широту пространства более доступной человеку, чем когда бы то ни было, иначе какое имеет значение для человеческого существа эта великая механическая мощь? Во всей истории человеческой жизни на земле широта, сознание свободы, чувство пространства, ассоциирующееся со свободой, — более желательны для человека, чем высота, и более приемлемы для жизни и в отношении утилитарного использования и в отношении красоты, создаваемой человечеством.

Почему же тогда в Нью-Йорке и повсюду коммерция, душа этой великой, незрелой и молодой нации, испытывает столь настоятельную нужду и дальше капитализировать и эксплуатировать первобытные животные инстинкты человеческого рода, процветанию которых она способствует, и нужду в живописных маскарадах, подобно пресловутому волку в овечьей шкуре?

Что же касается красоты, то стандартизация и ее суровое, но честное орудие, — машина, при наличии понимания и совершенной техники

[2] Desiderata (лат.) — желаемое, желательное.

применения, могли бы дать нашей культуре красоту в новом и более возвышенном смысле. Неуклюжие и грубые детали, бесплодные сами по себе, обладают несказанными возможностями красоты. Несмотря на широко распространенные деляческие злоупотребления, стандартизация и машина призваны служить человечеству. Как бы далеки ни были они от искусства, человеческое воображение может использовать их для общего блага, для придания жизни большей полноты и величия. Так почему же архитектор, как художник, должен игнорировать эти возможности для человека, уклоняться от их использования для того, чтобы стать чьим-то наемным работником, способствующим получению прибыли? А если он работает самостоятельно, то зачем соглашается платить дань ложным богам, только чтобы удовлетворить неустойчивые вкусы переходного периода или даже свой собственный «высший» вкус?

Сегодня все небоскребы сведены к одному и тому же внешнему виду, а именно — к дымовой трубе. Они из кожи лезут вон, на них развеваются флаги, они служат причалами для дирижаблей, или они воздействуют на зрителя только своим взлетом ввысь — и, тем не менее, во всем похожи друг на друга. Они конкурируют друг с другом вплоть до того, что стремятся служить темой для разных иллюстраций — и все они одинаковы.

Но в них не воплощается архитектура. Лишенные значительности, они стоят, будто их хватил паралич. Они монотонны.

Они больше не поражают и не радуют взор. Высотность уже набила оскомину; головокружение доведено до тошноты, вертикализм сменился всевозможным рифлением поверхности фасадов: некоторые из них сплошь покрыты однообразной сеткой пересекающихся вертикалей и горизонталей, другие — с такой же крестообразной сеткой по сторонам и вертикалями посредине, и все-таки все они остаются «оболочками». Типы этих оболочек нудно повторяют искусственные отступы и разные поверхностные эффекты.

Свет, который столь многообещающе просиял в Уэйнрайт-билдинге, слабо мерцает и затухает. Архитектура небоскребов представляет собою только неуклюже подражательные каменные оболочки стальных каркасов. Они не обладают собственной жизнью, не могут ее дать и сами не получают ее от конструкции. И нет у них связи с окружением. Крайне варварские, они возвышаются, не учитывая ни окружения, ни друг друга, за исключением стремления выиграть в гонке высотности и заполучить арендатора.

Пространственность, необходимый психологический фактор, отсутствует в американском городе. Вместо этого прекрасного чувства — высотность и теснота. Оболочка небоскреба не соответствует требованиям ни этики, ни красоты, ни долговечности. Это только коммерческий или технический прием. Она не выражает другой идеи, кроме коммерческого успеха.

6. ГОРОД

Является ли город естественным триумфом стадного чувства над человечностью и, поэтому, временной необходимостью, как пережиток периода детства человеческого рода, пережиток, который отмирает по мере повзросления человечества?

Или город — это только устойчивая форма социальной болезни, и ему сужден удел всех городов, существовавших на земле?

Город, по-видимому, всегда нужен был цивилизации. Он выражал собою, содержал в себе и пытался сохранить цветы, которые наиболее заботливо выращивала построившая его цивилизация, хотя он всегда кишел худшими элементами общества, как пристань кишит крысами. Таким образом, можно сказать, что город служил цивилизации. Но цивилизации, построившие город, неизбежно погибали вместе с ним. Может быть цивилизации погибали *из-за него?*

Этому упадку всегда предшествовало судорожное повышение темпа жизни. Температура человеческого тела, превышающая сорок градусов, считается повышением темпа, опасным для жизни.

Из-за небоскребов повышение темпа на улицах и проспектах города подобным же образом является опасным для жизни, которую городу еще осталось прожить, — даже если мы и не замечаем еще опасности.

Я верю, что город, каким мы его знаем сегодня, должен умереть. Мы — свидетели повышения темпа, которое предшествует концу.

Однако наша современная цивилизация может не только пережить город, но и выиграть от его гибели; вероятно, смерть города должна быть величайшей услугой, которую машина, в конечном счете, окажет человеку, если человек, овладев ею, победит. Если победит машина, то можно себе представить, что человек останется в городе, чтобы погибнуть вместе с ним, потому что город, как и все творения машины, стал идолом человека. Но движущая сила этого идола — человек. Сам город — это только робот, мертвая тень живого человека.

Но вот выдвигается в качестве пророчества мелкая философия, принимающая механизацию как таковую. Философы планируют, рисуют и проповедуют город будущего, который, как они говорят, будет лучше, чем этот корчащийся в муках хаос. В их картинках все сведено к высоте человеческого роста, все пространственно геометрично.

Для того чтобы дать доступ воздуху и возможность передвижения, человек в этом городе будущего превращается в механический элемент, помещающийся, скажем, в ящичке № 337611, корпус А, проезд Б, улица № 127. И нет ничего, что отличало бы номер № 337611 от номера 337610 или номера 27643, лежащего в шкафу А, полка Б, папка № 118.

Таким образом, индивидуального фактора — чувствующего человека нет в этих ящичках и полочках механической системы, предусматривающей окончательное вырождение человека.

Город будущего может найти себе практическое применение на пути окончательного торжества машины над человеком и может быть осуществлен до наступления конца.

Для меня это — ужасное пророчество. Такую судьбу человека символизируют череп и скрещенные кости. Предпочтем лучше пророчество о торжестве человека над машиной.

Что побудило человека строить города, которые должны неизбежно отмереть? Необходимость.

Но коль скоро такая необходимость отпадает, сохранить жизнь городу может только упорствующая традиция, являющаяся лишь другим названием *привычки,* традиция, жизненность которой — в инертности, а сила — в цепях и пулях.

Необходимость вызвала строительство городов, когда у нас не было еще быстрых, универсальных средств транспорта и не было других средств связи, кроме прямых личных контактов. В таких условиях город, естественно, стал местом больших сборищ, местом, где люди, вступая в тесные взаимоотношения, добивались богатства и власти. Наилучшие плоды можно было сорвать только в местах таких скоплений людей и с тем бо́льшим успехом, чем больше скопление.

В те времена действительная жизнь города протекала в индивидуальных связях и личных контактах. На улицах, в общественных зданиях, в жилых домах жили и вспыхивали искры любопытства и изумления.

Руководствовался город модой и прихотями. Но высшие качества индивидуального ума, вкуса и характера делали город праздником жизни — карнавалом по сравнению с любым современным городом.

А архитектура тогда отражала оживленную обстановку человеческой жизни так, как она теперь отражает машину. Тот город, который в будущем построит человек с помощью машин, будет не только сильно отличаться от старинных и сегодняшних городов; он будет коренным образом отличаться от нового города-машины, который рисуется в машинной проповеди Ле Корбюзье и его школы.

То, что некогда делало город большой и мощной притягательной силой для человека, теперь готовит реакцию, которая переместит город в другое место, сделает его иным. Уже сейчас видно, как человеческий элемент в жизни общества настоятельно и неуклонно стремится рассредотачиваться в разных направлениях.

Скученность не была чистым злом для человека до тех пор, пока не появились электричество, электротехнические средства связи, автомобили, телефон и печать; добавьте к этому еще самолет с распростертыми крыльями, ставший самостоятельным техническим элементом.

Принимая все это во внимание, мы видим: все переменилось.

Теперь выявляются не ощущавшиеся раньше органические последствия этих перемен. Благодаря новой службе, выполняемой машиной, на протяжении одного десятилетия неизмеримо возросли возможности чело-

веческих передвижений и, следовательно, расширился горизонт человека, сфера его действия. Горизонтальное направление движения получило импульс, который неизмеримо расширяет сферу человеческой деятельности.

Поэтому нужда в концентрации, которая первоначально вызвала строительство городов, теперь приходит к концу. Однако новые возможности, — возможности движения, которые дарует нам машина, — в первое время только позволяют людям с еще большей интенсивностью действовать по-старому.

Мы действительно являемся свидетелями неизбежного столкновения факторов механизации. Происходит борьба. Перенаселенность безрассудно ищет выхода путем нагромождения ввысь. В критическом положении человек инстинктивно или замирает, или бежит. Мы делаем именно это— остаемся на месте и громоздимся друг на друга, или бежим от этой коллизии, чтобы остаться жить и снова начать борьбу.

Чтобы удовлетворить склонность людей оставаться на месте, был порожден небоскреб. Как мы видим, он стал тиранией. Однако небоскреб будет служить равным образом хорошо и тем, кто уйдет из города, потому что, по всей вероятности, истинное будущее высокого здания — вне города. Но сейчас небоскреб — уловка землевладельца, направленная на то, чтобы получать прибыли не только от концентрации, но и от сверхконцентрации: в самом небоскребе мы видим коммерческий прием, который дает возможность землевладельцу эксплуатировать город до предела и эксплуатировать его с помощью постановлений городских властей.

Таким образом, бóльшая свобода рассредотачиваться без ущерба для удобств — самый ценный дар, принесенный новыми слугами: электрическими средствами связи, автомобилем, телефоном, самолетом и радио,— в настоящее время извращена небоскребом, и дары машины направлены на то, чтобы выколачивать прибыль из удачного участка.

Температура резко повышается. Никто, по-видимому, не знает, является она признаком здорового возбуждения роста или болезненной лихорадки, означает она прогресс или только новую форму эксплуатации.

Проблема уличного транспорта, как мы видели в разделе «Тирания небоскреба», настоятельно обращает наше внимание на тираническую высотность. Транспортная проблема нова, но трудность ее решения увеличивается, если это решение вообще возможно.

Другие проблемы вскоре тоже заявят о себе и заявят еще громче.

Как мы видели, сетка улиц, первоначально разбитых для деревни, которая теперь выросла в гигантский город, уже стала причиной больших экономических затрат и человеческих страданий, что приведет к разрушению структуры города. Всякое повышение давления в перегруженных венах и артериях, которые были когда-то тихими деревенскими улицами, становится невыносимым.

Якобы облегчающее средство, предлагаемое «производителями прибыльной площади», — т. е. сам небоскреб, — еще более обостряет отчаянное положение. Если это облегчающее средство будет продолжать применяться, оно убьет пациента — переросший город — задолго до того, как процесс достигнет своего логического завершения. Доказательством тому служит возникновение в Лос-Анжелосе и Чикаго нескольких центров, которые в свою очередь распадутся на ряд других.

И все-таки тирания небоскреба находит в проповеди машины философию, призванную возвести эту тиранию в *идеал!*

Пророческие описания города будущего показывают нам, что человеческие блага в нем: электричество, автомобиль, телефон, самолет и радио, — не будут предоставлены для улучшения жизни отдельных людей, но будут использованы для эксплуатации человека.

А рядом с трудностями деловых кварталов, специфическим образом решаемыми с помощью живописных небоскребов, обычно шествует проблема жилья, не очень приятная картина массового расселения бедняков.

Бедняки в эту великую новую эру машины, по-видимому, должны все же у нас оставаться и должны умножаться в числе. Во всяком случае, они принимаются как таковые, утверждаются и учитываются при составлении проектов городских планировок.

Катастрофическое положение все более усугубляется и закрепляется строительством.

С первого взгляда ясно видно, что́ получат бедняки от улучшения санитарных условий. Не только квартиры должны быть сделаны такими, чтобы в них не заводилась инфекция, но и сама жизнь, где дело касается индивидуального выбора, должна быть сделана столь же стерильной.

Бедняк, точно так же, как и богач, должен стать № 367222, корпус 99, подъезд К.

Но архитектура плоскости и массы, которая сейчас предлагает погасить в бедняке все человеческое, уже предложила то же для его хозяина. Поэтому на что бедняк может пожаловаться? Разве его лишили гнета труда?

Вот он, бедняк! Он больше не ходит в лохмотьях. Нет. Он — механизированная единица в механической системе, и все в нем ясно, как дважды два четыре. Он подчищен, но и обесцвечен.

Не может также бедняк выбрать в этой современнейшей картине что-либо эстетически живое для своей жизни — по крайней мере вне поля зрения своих соседей и хозяина. Грязное тряпье прикрыто чистым картонным колпаком.

Итак, бедняки.

Почему они бедны? Существует ли техническое средство для излечения беспомощности, порожденной техникой? Не является ли утопией в век машины широкая жизнь тех, кто благодетельным образом согнан в стадо и должным образом прикрыт подобием приличия? Или бедняки

должны быть экономны, оставаясь бедняками во всех отношениях, кроме одного?

Бедняки — это только калеки, хромые, слепые и больные. Что касается других бедняков, — обескураженных и несчастных, — то свежий воздух, свободный простор, зеленая трава вокруг, цветы, плоды и овощи в вознаграждение за небольшую работу на необходимой для этого земле, — сделают больше для уничтожения их бедности, чем могут пообещать благодетели, изобретающие для этого технические средства.

В настоящее время городской водоворот — действительно место отдыха общего знаменателя; городская толпа — действительно его утешение; темные углы кинозалов — действительно те места, куда он забирается для развлечения, если только не другие, намного худшие места.

А стадный инстинкт, который бродит в толпе и проклинает ее, еще больше развивается условиями механизации, в которых толпа роится и живет. Миллионы пали уже так низко, что не знают ничего лучшего, что можно было бы желать. На что же смотрит общий знаменатель[1] — столь прибыльный в условиях перенаселенности, — воспитываемый в направлении дальнейшего перенаселения, обучаемый не теряться в столпотворении, на что он смотрит? Согласен еще больше толпиться?

И все же многие из индивидуумов, составляющих толпу, лучшие из них, хорошо знают, что одна унция независимости и свободы среди простора в естественных условиях сто́ит тонны покровительства со стороны машины, как бы оно ни было приукрашено и в каком бы виде ни предлагалось — как гигиена или как «искусство».

Свободная Америка, демократическая в смысле, какой имели в виду наши предки, — это индивидуальная свобода для всех, богатых и бедных. В противном же случае эта государственная система, которую мы называем демократией, — только средство порабощения человека машиной и превращения его в ее подобие.

Но демократия, с помощью машины, продемонстрирует, что город — не место для бедняков, потому что бедняки — тоже люди.

Машина, бывшая нашим ужасным противником, может принять на себя нудную повседневную работу, отягощающую человека, и она готова это сделать. Досуг уже теперь увеличивается по мере успехов машины. Досуг нужно проводить на полях, в садах и в поездках. Время досуга должно расширяться и посвящаться тому, чтобы делать прекрасным окружение, в котором живут люди, в котором рождаются дети, завтрашний день нашей страны.

Я верю — машина будет способствовать тому, что все человеческое в городе покинет его; будет способствовать тому, что человеческая жизнь будет прочно и благополучно основана на земле. Чувство свободы на просторе — это постоянное человеческое желание, потому что горизонтальная линия — это линия уюта, земная линия человеческой жизни. Город лишил человека этой свободы.

[1] Т. е. рядовой, «средний» человек.

Рынок, контора, фабрика — вот чем стал теперь город; а индивидуальный элемент — личность с течением времени все больше и больше оставляет его.

Только когда город станет просто утилитарным в чистом виде, он приобретет порядок, который сам является красотой, и простоту, которую машина в умелых руках может обратить на пользу человеку. Это может быть предоставлено машине.

Эта единственная в своем роде идеальная машина — город будет наполняться людьми к десяти часам утра и пустеть в четыре пополудни в течение трех дней в неделю. Остальные четыре дня недели будут посвящены радостям жизни в естественных условиях. Грань между городом и деревней исчезает уже сейчас по мере изменения условий. Загородные районы впитывают в себя жизнь города, а собственно город сводится только к утилитарному назначению, которое лишь одно оправдывает теперь его существование.

Но и эта концентрация утилитарных служб может ликвидироваться, в первую очередь в результате приближающейся децентрализации промышленности. Скоро станет ненужным сосредоточение масс людей для какой бы то ни было цели. Индивидуальная общественная единица, группируясь на земле на основе взаимной солидарности, будет становиться сильнее в условиях трудно доставшейся свободы, которой сначала воспользуются те городские элементы, которые не выхолощены машиной.

Даже небольшой городок слишком велик. Он постепенно растворится во всеобщей не-городской застройке. Дезурбанизм в отличие от урбанизации свойственен Америке.

Загородная местность уже обладает развитой системой дорог — великолепных шоссе. Они, первоначально ведшие в город, будут ускорять уход из него. В нашей стране повсюду имеются доступные естественные парки. И повсюду имеются миллионы не используемых участков для индивидуальной застройки, больших и малых, вряд ли пригодных для чего-нибудь другого. Так почему там, где так много незанятой земли, она дробится на мелкие участки, на полоски шириной в 30, 20 и 10 *м*? Навязывание такого положения является пережитком средневекового образа мышления, социально-экономических условий крепостничества. Гектар для семьи должен быть демократическим минимумом, если машина у нас является успехом!

Что же стоит на пути?

Нужно только собрать воедино возможности высокой производительности машины, сосредоточить ее действие там, где этому действию положено быть, и распределять блага в широких масштабах. То, что может дать машина, должно быть благом для человека, иначе это горький

плод. Много горьких плодов висит рядом с хорошими на древе города, из-за чего все гниет.

Существенным признаком предстоящего рассредоточения американского города является любая станция обслуживания вдоль шоссе[1]. Станция обслуживания — зародыш будущего пункта городского обслуживания. Каждая станция, расположенная естественно, точно так же естественно станет для жилого района центром снабжения, местом встреч и собраний, рестораном, местом кратковременного отдыха и всего, что еще может потребоваться. Результатом этого фактора, стимулирующего децентрализацию, явится тысяча центров, заменяющих один нынешний городской центр.

Многие из таких транспортных станций, которым суждено стать центрами жилых районов, будут, вероятно, дополнены специальными заведениями для развлечений, которые человек еще не может иметь у своего очага. Но в будущем мало что будет недоступным человеку в его доме при наличии радио, телевидения и печати. Машина быстро и неуклонно развивает свои возможности обслуживания культурных потребностей.

Совершенная система снабжения, подобная вездесущей печати, вполне возможна в условиях современной техники. Только одна эта возможность, будучи действительно реализованной, революционизирует наш современный порядок концентрации в городе. Торговые предприятия, связанные с децентрализованной сетью станций обслуживания, будут обладать более совершенными средствами механизации, чем это возможно при централизации в городах.

Другим быстро приближающимся результатом развития техники является сильно возросшая подвижность населения. Поэтому каждому будет предоставлена возможность получить на пути следования все, что ему может потребоваться, — пищу и прочее снабжение, а также удовлетворительное временное жилье.

Происходит процесс превращения больших шоссе в децентрализованные города. При дороге будет находиться все, что может интересовать человека. Роскошные автобусы, мчащиеся по системе великолепных шоссе, сделают поездки обычным и интересным делом. Уже сейчас во многих частях страны железные дороги служат только для поездок на дальние расстояния.

Дневная поездка вскоре станет чем-то самим по себе интересным и оживляющим; человек будет повсюду на пути своего следования встречать обслуживание и совершенные удобства. Не будет абсолютно никакой

[1] Так называемый «motel» (мото-отель) — новый архитектурный тип, возникший и быстро развивающийся в связи с ростом автотранспорта; имеет своим назначением разного рода путевое обслуживание лиц, пользующихся автомобилем для дальних поездок.



Рис. 22. Капелла университетского комплекса во Флориде, 1941. Интерьер

Рис. 23. Административное здание университетского комплекса во Флориде, 1953



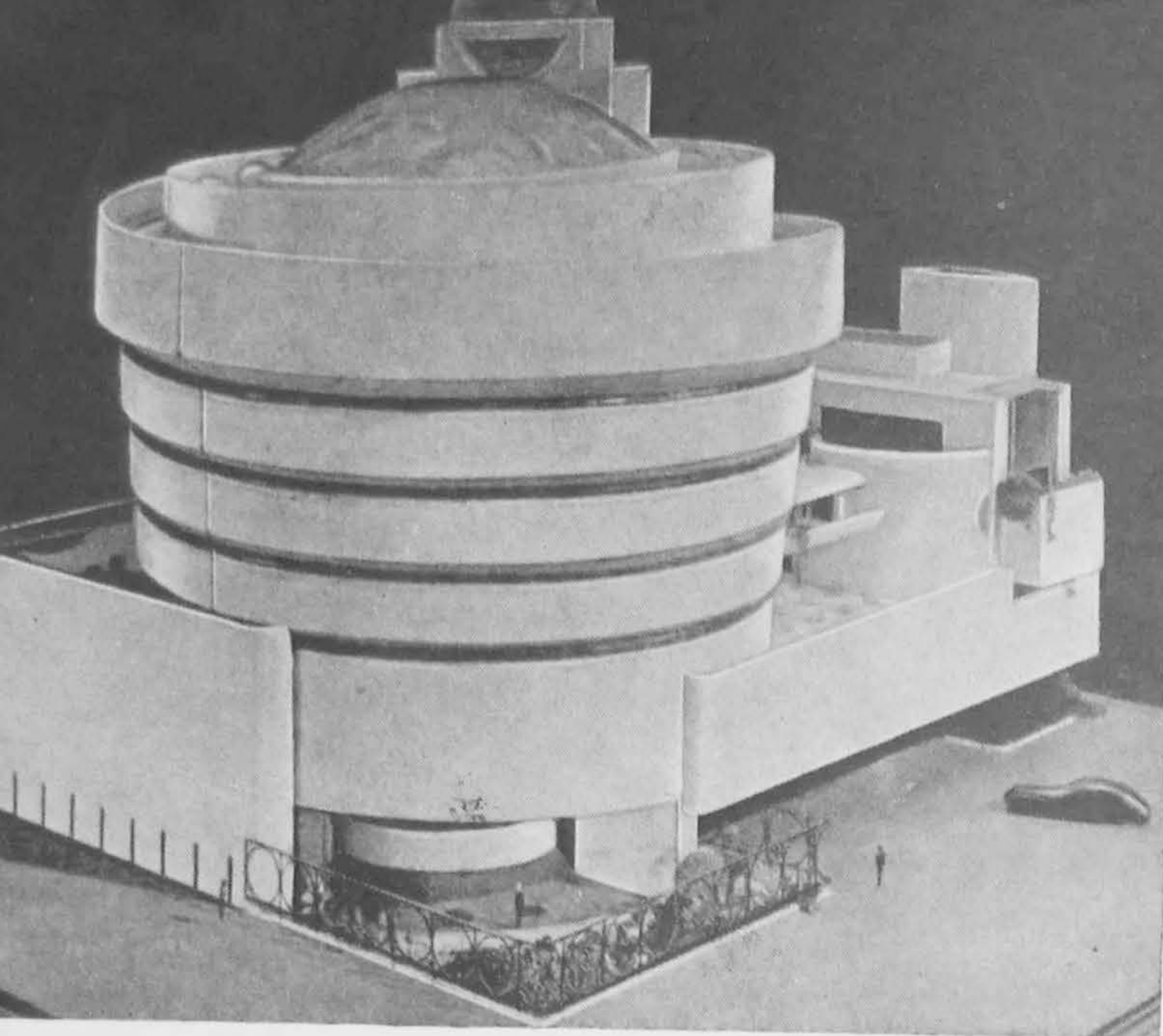


Рис. 24. Проект здания картинной галереи («музей Гуггенхейма») для Нью-Йорка, 1943. Макет



Рис. 25. Проект «музея Гуггенхейма». Макет; разрез

нужды впутываться в судорожное уличное движение, обычное при поездке в город.

Города—это большие рты. Нью-Йорк — самый большой рот в мире. При всеобщей совершенной системе распределения продуктов питания и других предметов потребления в загородной местности навсегда отпадает один из существенных элементов, обосновывающих строительство города — он перемещается на простор земли, откуда пришел: будет осуществляться прямая и короткая доставка местных продуктов, вместо требуемых теперь дорогих и длительных перевозок туда и обратно.

На недалеком расстоянии от жилья каждого человека будет все необходимое из продуктов питания и других предметов потребления — то, что даже город не может дать. Благодаря телевидению, кинокартины можно будет смотреть дома в лучших условиях, чем в залах. Симфонические концерты, оперы и лекции в конечном счете тоже будут перемещаться в жилье, и это проще, чем делать по-старому: перемещать людей в большие залы; при этом будет обеспечена лучшая слышимость и более благоприятная обстановка. В этом отношении жилье индивидуальной социальной единицы будет иметь все, что до сих пор мог предоставить город, плюс уют, удобство и свободный индивидуальный выбор.

Школы станут восхитительными, прекрасными местами, будут намного меньшими и более специализированными. Разнообразные типы школ будут оживляющими, очаровательными деталями ландшафта. Школьные парки будут иметь устройства для популярных у нас игр и будут настоящими лесистыми парками, доступными для каждого.

Удовлетворению естественных и положительных стремлений к взаимным встречам в обществе будут служить доступные для автомобиля места на природе, обладающие большой красотой — в горах, на берегу моря, в лесах и прериях. В центре такого места отдыха будет планетарий, велотрек, концертный зал, всякого рода народные театры, музеи, картинные галереи. Естественно, здесь будут и другие заведения, подобным же образом представляющие интерес для людей. Таких мест будет вдесятеро больше, чем теперь.

Не будет театров, находящихся в частном владении, хотя места для них и можно было бы найти вдоль шоссе. Но зато можно будет видеть хорошие пьесы и другие представления в этих доступных для автомобиля местах по всей стране из конца в конец в различных национальных округах — повсюду, где театральное представление окажется популярным или желательным.

Такие места тяготения, естественно, будут конкурировать друг с другом по представляемому ими интересу и своей красоте, будут стимулировать путешествия и делать поездки удовольствием, а не неприятной необходимостью, будут представлять собою нечто такое, куда стоит поехать. Вся местность будет сплошным благоустроенным парком со стоящими в

нем домами, высокими и низкими, обладающим красотой и уютом для каждого.

С течением времени будет уменьшаться необходимое для пребывания в учреждениях время, непосредственно связанное с полезным трудом в научной и производственной областях. Город близкого будущего, по-видимому, будет местом размещения производственного предприятия. Но что бы он ни представлял собою, он будет только нижестоящим механическим слугой машины, потому что человек оставит его, чтобы получить все, что когда-либо давал ему город, плюс уют, которого город никогда не имел, да еще учил человека поверить в то, что он ему не нужен. Человек найдет подобающую человеку свободу для себя и для своих детей — то, что должна означать демократия.

Хорошо, но как сейчас уменьшить ужас человеческой жизни, застигнутой врасплох и беспомощной в машине города? Как помочь социальной единице легчайшим и кратчайшим путем избежать постепенного сведе́ния на нет личной независимости, характерного для умственно неполноценных ро́ботов, сведения на нет эмоциональных способностей, приводящего к торжеству машины над человеком вместо того, чтобы способствовать развитию человеческих качеств, необходимому для торжества человека над машиной?

В этом непосредственная задача архитектора, как я вижу ее.

Охватывающий огромные свободные пространства живой интерес человека должен развиваться так, чтобы он был направлен на связь свободных индивидуумов с землей, на свободе солнца, света и воздуха, широты и простора. И снова нужно подчеркнуть возникновение разнообразия в масштабах и в условиях, достойных идеала демократии и в большей степени являющихся частью внешней природы, чем это имело место когда-либо раньше — все это вследствие внутренней гармонии. Мы хотим, чтобы в жизни снова появились искры всеобщего интереса — по дорогам и проселкам и на каждом акре земли. Очаровательные дома и школы и преисполненные значения места общественных собраний должны обладать архитектурной красотой, родственной природной красоте. Искусство должно быть естественным, должно доставлять радость сотворения совершенной гармонии между нами и нашими врожденными правами, которые теперь нами проданы.

Мы можем теперь мечтать о времени, когда будет меньше правления, но больше упорядоченной свободы. Можно быть уверенным в том, что более просторное расселение людей будет это гарантировать.

Когда лучшее, что есть в человеке, а также дух и характер современной жизни образуют атмосферу его дома, а вся местность вблизи и вдали будет праздистеством жизни, — великой жизни, — только тогда человек добьется успеха со своей машиной. Тогда машина станет освободителем человеческой жизни.

И наша архитектура будет это отражать.

Уклоняющаяся от этой реальности, хваленая «современнейшая» архитектура все еще творит «картинки», хотя и другого рода; повсюду склоняется к картинности. Эта «современная» архитектура пытается с помощью новых театральных поз улучшить «картину». «Новое движение» все еще стремится воссоздать радость улучшением имитации, забывая обо всем, кроме «подходящих» жестов.

Но даже улучшенная имитация вскоре будет, как картина, попрана машиной. Никаких масштабов картины не спасут теперь Америку!

Только artifex[1] в поисках красоты может вернуть утраченную нами значительность и способствовать тому, что республика придет к великому искусству, говорящему об относящемся к человеческой жизни, искусству, которое будет для человеческого духа тем, чем прозрачный водный источник, голубое небо, зеленая трава и величественные деревья являются для истосковавшихся естественных чувств. Потому что там, где работа техника является необходимостью, художник должен творчески выражать значительное, как высшую форму жизни, иначе жизнь человеческого духа погибнет в этом новом стремлении, которое в нашем двадцатом веке является пока что еще только обещанием.

Необходимость в художественном творчестве, которая возникает из стремления к духовной культуре, не является делом только внешнего вида. Человеческая необходимость, в каких бы условиях механизации она ни находилась, несет в себе секрет красоты, которым мы должны обладать, чтобы не терять связи с жизнью. Она нужна нам, чтобы жить в ней или чтобы жить ею. Эта новая красота должна быть чем-то, *для чего* живут. А о «картине» не тревожьтесь, она позаботится о себе. Во всякой органичной архитектуре картина будет естественным результатом, следствием, выражающим значение, но не извращенной причиной позы и бутафории.

Мы должны жить, в конечном счете, для прекрасного. Наш промышленный чемпион, Генри Форд, был вынужден признать это — вероятно, не ставя прекрасное в связь с искусством, «чепухой». Так же, как он это сделал в своем производстве, Америка будет вынуждена признать необходимость в своей собственной неподдельной красоте — или умереть смертью, не отличающейся от смертей тех народов, традиции которых мы восприняли и сделали своим кумиром.

Если то, что мы сейчас неверно называем культурой, не станет соответствовать нашим условиям и не перестанет больше быть поверхностным, эта картинность, которую Америка столь сумасбродно усердно популяризирует у себя, может только ускорить конец. Пуговицы, ткани, велосипеды и всякие вещи, применяемые сейчас нами для «карти-

[1] Artifex (лат.) — мастер, искусник.

ны», затемняют существенное — жизнь, которую они ложно старались скрыть, вместо того, чтобы выразить. И эксперимент в нашей цивилизации, так называемая демократия, закончит свой путь к куче хлама, к которой для поисков свидетельств качества будущие народы могут не прикасаться.

Представим себе, что в результате какой-то катастрофы вдруг оказалось разрушенным все, что мы построили в Соединенных Штатах. И представим себе, что через тысячу лет археологи захотят найти признаки того, что мы представляли собою по существу. Что же они найдут в развалинах, оставшихся после нас? Что могут они найти говорящего о природе картинно изображаемой жизни и о ее вкладе в мудрость или красоту веков, прошедших и будущих?

Не найдет ли будущее, что мы были пустыми людьми с обезьяньей психологией, подверженными порочному стремлению для всего делать приспособления, искали приспособления для своего спасения и обнаружили, что это самое спасение — только новое и последнее приспособление?

Нет? Все равно, как бы то ни было, они нашли бы обломки всех цивилизаций, которые когда-либо существовали на земле, обломки, собранные нами в самых неподходящих местах.

Они откопали бы чертежи священных греческих монументов, предназначенные для возведения банковских зданий. Чугунные части папских куполов, разбросанные в каждой бывшей резиденции властей, вперемежку с каменными терракотовыми фрагментами соборов двадцатого века, которые, судя по искалеченным механизмам, были конторами и магазинами, — и останки жилищ, оформленных в пятидесяти вариантах, представляющих собою нагромождения каменных фрагментов, поддельных и бессмысленным образом перемешанных между собой.

Они нашли бы туалетные принадлежности древности, служившие затем классическими украшениями наших салонов. Они нашли бы чащи проводов, колес и сложной аппаратуры, говорящей о высокой изобретательности и — о, господи! — какая коллекция пуговиц! Они могли бы откопать следы аппаратов, которые позволяли людям взлетать в воздух подобно птицам или опускаться под воду подобно рыбам, и они могли бы найти останки наших разработанных со знанием дела транспортных схем и паутину спутанных проводов, протянутых через всю страну, — останки всех наших замечательных передач на дальние расстояния.

Но, я думаю, к самым характерным из всех останков относилась бы наша система водоснабжения и канализации: повсюду большие коллекции эмалированных и фаянсовых унитазов, ванн и раковин, белых плиток и медных трубок. А рядом—огромная неразбериха обрушившихся и разбросанных клепаных стальных конструкций, заключенных в бетон. Там, где сталь не была забетонирована, она исчезла, за исключением некоторых мест, где целые машины — ткацкий станок, линотип, кассовый

аппарат, трактор, динамо, пассажирский лифт — могли бы оказаться погребенными в бетонных помещениях и поэтому сохраниться, чтобы вызвать у исследователей будущего размышления и любопытство или чтобы рассмешить их, когда они будут рассматривать эти реликвии веры в приспособления, веры, которая не оправдалась!

От нежно любимой картины, которую мы так тщательно создаем, не останется ничего существенного. Развалины не будут поддаваться реставрации историка; они будут представлять собою полный провал в человеческой культуре, имеющий значение разве только как предостережение на будущее. Сохранившиеся книги могли бы помочь реставрации, но химикалии, применяемые при изготовлении нашей бумаги, наверное, совершенно уничтожат большинство из них. Наши стеклянные и керамические изделия мало что смогут сказать, кроме занятной лжи. Некоторые фрагменты каменных зданий на городских улицах поставят втупик ученых, потому что они будут совершенно греческими, римскими, готическими или же египетскими и византийскими. Но главным образом среди находок будут фигурировать груды псевдо-ренессанса — то, что вообще никогда ни о чем не говорило и не могло говорить.

Только наши промышленные здания могли бы что-либо толком рассказать о нас. Но мало какие из этих зданий смогут сохраниться так долго — ржавчина и коррозия съедят их совершенно, за исключением тех, где сталь заключена в бетон. Обломки стекла были бы найдены в больших количествах, но переплеты, кроме бронзовых, и их детали исчезли бы. Не было бы небоскребов, по которым можно было бы судить о наших масштабах. Не сохранится ни один из тех, которые мы построили.

Как же и где, в случае внезапного обрыва, наш прогресс с его идеализацией разного рода приспособлений, превращаемых в картинку, мог бы занять свое место в ряду цивилизаций, которые возвышались и рушились в определенное время и в определенном месте? Какая архитектура была бы видна в руинах?

И все же на фоне ничего не значащей картинности мы видим развитие новой культуры. Неизбежным последствием индивидуальной свободы, несомненно, явилось бы устранение свободной мыслью несущественного и ложного. Окостенелые формы и пустые философские абстракции слабеют по мере того, как характер жизни укрепляется и становится более связанным с природой; так будет при свободе, которую мы проповедуем, *если только будет* эта свобода. И, несмотря на мелкое лицемерие и побочные реакции, пусть никто не сомневается в том, что мы действительно стремимся к подлинной свободе в гораздо большей степени, чем она существует у нас, несмотря на все запреты и подавления. Да, мы можем видеть, как растет новое чувство достойной человека свободы, которая положит конец всему этому ужасному притворству. Подлинная

свобода уже не может больше терпеть псевдо-классической позы и вскоре вообще не будет выносить никакой картинности.

Здравый смысл берет верх. Он сметет наши позаимствованные наряды и сопровождающие их сценические декорации, сдаст их в музеи и будет поощрять такую жизнь, которая позволит Америке с честью заплатить свой долг человечеству, сдержав слово, данное своему собственному идеалу.

Две лекции по архитектуре[1]

В ЦАРСТВЕ ИДЕЙ

— ЧЕЛОВЕКА, одержимого идеями, всегда подозревали в ненормальности.

Исследователь Стэнли описывает такой случай. Поймали обезьяну и привязали ее на ночь веревкой за шею. Обезьяна перегрызла веревку и убежала, но веревка осталась болтаться на ее шее. Утро застало обезьяну в попытках вернуться к своим, но при всяком ее приближении к стаду ее собратья поднимали дикие крики и начиналось такое смятение,— несомненно, инспирированное, — что обезьяна, у которой «что-то было», останавливалась в изумлении, дергала приобретенный ею «опыт» и задумывалась. Затем она снова направлялась к своим собратьям, но немедленно поднималось такое смятение, что ей приходилось прекращать свои попытки. Это продолжалось целый день, потому что бедная обезьяна продолжала попытки вернуться к своим (чтобы «сказать правду»?). Наконец, перед наступлением темноты, все стадо в раздражении бросилось на подозреваемую обезьяну... и разорвало ее на куски.

Обезьянья психология? Конечно; но наше собственное племя тоже на основании подобных же подозрений губит человека, который мог бы сообщить нечто представляющее огромную важность и ценность для племени... такие идеи, какие могла бы сообщить эта «подозреваемая» бедняжка, — идеи, касающиеся того, как избежать плена и привязи или как убежать, будучи привязанным.

В нашем племени существует другая тенденция — оборотная сторона этой же медали — с восторгом приветствовать эту обезьяну, надевать на себя тоже кусок веревки, превращать ее в моду и вскоре изгонять из общества обезьяну, которая не носит модный галстук.

Подобно тому опыту, о котором только что было рассказано, идеи не таят в себе ничего плохого или беспокойного. Но если это великие и на-

[1] Глава «Две лекции по архитектуре» — запись лекций, читанных Райтом в Чикаго в 1931 г.

сущные идеи, грамотеи и писаки немедленно начинают болтать, предостерегать, пророчествовать и стремятся уничтожить их. Результатом обычно является умерщвление в том или ином роде. Мы в Америке теперь вполне привыкли к идеям в мире техники и индустрии. Изобретатель в этой области практически свободен от неприятностей, может с безопасностью для себя явиться с тем, что он имеет, — и будет встречен бурными приветствиями. Мы вводим изобретение, несмотря ни на какие опасности для людей, мы выбрасываем миллионы, и в результате продвигаемся по пути коммерции и техники.

Но поглощенному своими мыслями идеалисту, одиночке-изобретателю в царстве мысли приходится у нас туго как в социальном и финансовом отношениях, так и в отношении морали. В нашей форме общественных отношений человек с идеей не только возбуждает инстинктивный страх за безопасность племени но и вызывает зависть у своих собратьев, которые их не имеют. Человека, у которого возникли идеи, отличают естественные для него признаки, такие, как вера в себя, обоснованная тем, что он видит глубже, шире, дальше, видит нечто более важное, чем видели до сих пор. Ничего не подозревая, он вскоре выходит на «путь», столь свойственный таким, как он, — путь, который не мыслящие, не обремененные идеями считают ненужным, или даже вообще неверным, и остаются в безопасном укрытии. Идущий посреди дороги смешон для своих собратьев. Так что в нашей стране теперь только «неизлечимо молодой» пытается прорваться на свой путь — и его, осмеивая, лишают сочувствия, осмеивая, лишают работы и, в конечном счете, дома и крова.

Проблеск сущности может изменить мир для каждого из нас, если мы будем считать главным не внешний вид того, что делается, что образуется произвольно и тщеславно, а перейдем к первоисточнику и попытаемся вникнуть в него.

Так же, как Салливен, когда он проектировал небоскреб, я обратился к первооснове, строя жилые дома, и следствием этого было то, что у меня возникли рои новых идей, которым была чужда привычная система.

Передо мной было типичное американское жилище 1893 года, которое строилось в прериях под Чикаго (я жил в Ок-Парке, пригороде Чикаго, не сливавшемся с самим городом). Это жилище стало определенным образом типичным, но, с точки зрения его природы, выраженной или скрытой, оно не принадлежало своему месту. Я ждал случая построить дом, и вскоре этот случай представился, потому что я был не единственный, кто не мог выносить лицемерия и жаждал реальности. Возьму на себя смелость сказать, что девять из десяти среди вас настроены подобным же образом.

Что же было с жилым домом того времени? Начнем с того, что он лгал обо всем. В нем совершенно не были выражены ни чувство единства, ни чувство простора, которые должны быть свойственны свободному народу. Эти дома делались в таком виде, какой требовался переменчивой

модой. Они торчали, где придется. Убрать любой такой дом значило бы улучшить ландшафт и очистить атмосферу.

В этой типичной постройке не чувствовалось соразмерности человеку. Она начиналась где-то под землей, в сырости, и кончалась в синеве неба на такой высоте, какую могла достичь. Все материалы выглядели одинаково для нее и для тех, кто жил в ней. По существу дом был истерзанной коробкой с беспокойной крышкой, коробкой, которую нужно было всю продырявить отверстиями для света и воздуха и особенно уродливым отверстием для входа и выхода. Все проемы были разукрашены, двери разукрашены, крыши разукрашены, стены разукрашены. Царство витиеватой столярной работы. Полы были единственной частью здания, которая оставалась гладкой. Хозяйка и нанятый ею «декоратор» покрывали полы безалаберным набором ковров, так как в противном случае они были бы «голыми». Их приходилось делать «голыми», потому что не совсем удобно ходить по прихотливой пиленой резьбе, по точеным балясникам или по гипсовой лепке.

Моим первым чувством было стремление к простоте, новая идея простоты — органичной простоты. Органичную простоту можно видеть в стремлении придать вещи характер, выражающий значимое, в гармоничном порядке. Красота только в том, что развивается из сущности. Ничего несущественного.

Я инстинктивно любил прерии как величественную простоту, в которой деревья и цветы и само небо звучат в контрастах. Я видел, что в прериях достаточно даже небольшой высоты, чтобы она выглядела значительно. Обратите внимание, насколько существенна здесь каждая деталь, касающаяся высоты, и как сливается все широкое.

Здесь бесцельно пропадают необъятные просторы — все нарезается вдоль и поперек на участки шириной в 20, а то и в 10 *м.* Благодаря постоянной перепродаже они дробятся без ограничений. В великой новой свободной стране я повсюду видел скверное стремление все, что касается человеческого расселения, ставить дыбом, вместо того, чтобы давать ему с удобством располагаться по поверхности земли. И не очень изменилось это с тех пор, как, благодаря развитию автомобиля, скученность менее необходима с точки зрения экономики и становится социальным преступлением.

У меня возникла мысль о том, что плоскости здания, параллельные земной поверхности, отождествляются с землей, делают здания принадлежащими земле. Возникла мысль о том, что дом в этой равнинной местности должен начинаться *на* земле, а не *в* ней, как это имеет место, когда строятся сырые подвалы. И возникла мысль о том, что дом должен *выглядеть* начинающимся у земли, вследствие чего делалась выступающая полоса основания вокруг дома в виде платформы, на которой стоит дом. А мысль о том, что кров должен быть существенной чертой жилища, вызвала к жизни широкую крышу с большим свесом кровли: я видел здание прежде всего не как пещеру, а как кров на открытом месте.

Свободная планировка и исключение бесполезной высоты в новом жилище сделали чудо. Ощущение надлежащей свободы совершенно изменило его вид. Целое стало более подходящим для человеческого проживания и более естественным для своего места. Появилось совершенно новое чувство ценности пространства в архитектуре. Оно теперь вошло в архитектуру современного мира. Так и должно быть. Здесь и там в зданиях проявляется новое чувство покоя, выражающееся в спокойной обтекаемости, подобную которой мы теперь видим в пароходах, самолетах и автомобилях. «Век» нашел себя.

Но более важным, чем все остальное, возвышающимся до высокого достоинства идеи, был идеал пластичности, ныне подчеркиваемый в обработке всего здания. Пластичность может быть видна в выразительных линиях и поверхностях вашей руки в отличие от расчлененности ее скелета. В архитектуре появился принцип непрерывности, который потом попал за границу и снова вернулся домой, чтобы приступить к действию.

Слово «пластичный» было словом, которое Луис Салливен любил применять по отношению к своей системе орнаментации, в отличие от других, «наложенных» орнаментов. Но нужно найти применение принципу пластичности, понимаемому как *непрерывность* самого здания и не только по формуле «форма следует функции». Если принцип применяется в частном случае, то он должен быть распространен и на целое. Если форма действительно следует функции (что подтверждается конкретным принципом пластичности как непрерывности), то нужно совершенно отбросить прочь то, что насильственно навязывается стоечно-балочной системой. Чтобы не было никаких балок, никаких колонн, никаких карнизов и прочих деталей, никаких пилястров и антаблементов. Вместо двух вещей *одна* вещь. Пусть стены, потолки, полы станут частями друг друга, переливающимися одна в другую, дающими или получающими во всем этом непрерывность при устранении любой прикомпонованной детали, при устранении вообще каких бы то ни было приложенных или наложенных деталей, так же как, например, Луис Салливен устранил в своем орнаменте фон ради чувства целого. Теперь поймите, что здесь идеей было новое чувство построения, давшее основу для *роста* форм, не только соответствующих функции, но и обладающих гораздо большей выразительностью, чем в какой-либо другой известной архитектуре. Да, благодаря этому архитектурные формы могли теперь «вырастать».

Вырастать — во что? Это дело художественного воображения. Постепенно переходя от общего к частному, принцип пластичности, выражающийся в непрерывности, начал все больше влиять на работу. Я зачарованно следил за последствиями, видя проявление все новых и новых результатов. Старая архитектура, если говорить о ее грамматике, начала исчезать; как по волшебству, рождалось новое.

Передо мной раскрывались перспективы простоты и столь прекрасной гармонии, что я бывал не только восхищен, но часто поражен, а иногда ошеломлен. Я сосредоточил всю свою энергию на выработке принципа

пластичности как непрерывности и на практическом применении этого принципа в элементах здания, чтобы создавать то, что мы называем архитектурой.

Я стремился применить «непрерывность» в практике. Но для устранения *«стойки и балки»* как таковых я не мог получить помощи от инженера. Инженеры в своих расчетах по привычке все сводили к стойке и прогону, и только после этого могли рассчитать что-либо и сказать, где что должно быть и сколько. Инженер не встречался раньше со стенами, которые были частью полов и потолков, с конструкциями, сливающимися друг с другом и вызывающими друг в друге внутренние усилия, и не имел необходимых научных формул, которые дали бы ему возможность произвести расчет такой непрерывности. Новыми были плиты, жестко закрепленные к опорам и консольно выступающие за их пределы, чтобы дать плоскости, параллельные земле, ставшие теперь необходимыми для развития выразительности третьего измерения.

Но вскоре инженер овладел непрерывностью и выступающими плитами. Консоль стала новой чертой в архитектуре. Примененная в Империал-отеле в Токио, она была одной из черт, обеспечивших сохранность этого сооружения при ужасном землетрясении[1]. После этой демонстрации разумности принципа в строительство вошла не только эстетика, но и вошли также новые возможности движения *экономичной устойчивости,* доказавшей обоснованность эстетики.

В обоснование идеи о том, что пластичность должна применяться как непрерывность в практическом строительстве, профессором Беггсом в Принстоне были проведены лабораторные эксперименты, из которых следует, что принцип непрерывности действительно оправдывает себя в конструкциях, как особое доказательство обоснованности эстетического идеала. Значит в проектировании архитектурных форм идеал «непрерывности» вскоре будет практически применим благодаря тому, что можно будет пользоваться конструктивными формулами. Эта «непрерывность» откроет возможности новой и неоценимой экономичности в строительстве зданий. Применение сварки вместо заклепок ведет к тому же, но это уже выходит за пределы темы нашего разговора.

Этот стимулирующий и упрощающий идеал («непрерывность») породил новую идею: чтобы быть последовательным на практике, и вообще чтобы можно было успешно применять принцип пластичности, он должен проявляться в новом научном подходе к применению материалов. Вам, может быть, интересно будет знать, как меня удивило то, что в литературе цивилизованного мира ничего не оказалось по этому вопросу.

Я начал изучать природу материалов. Я учился смотреть на кирпич, как на кирпич, учился видеть дерево как дерево, а также бетон, стекло, металл, каким каждый из них является сам по себе. Как ни странно, но это требовало усилий воображения; каждый материал требовал другого с

---

[1] Подробнее см. в главе «Некоторые вопросы будущего архитектуры».

собой обращения и каждый обладал возможностями применения, свойственными его природе. Приемы формообразования для одного материала совсем не подходили другому в свете идеала органичной простоты.

Если бы наши новые материалы — сталь, железобетон и стекло — существовали в древности, у нас совсем не было бы ничего подобного помпезной «классической» архитектуре. Нет — ничего. И не может быть теперь органичной архитектуры там, где игнорируется или неверно понимается природа материалов. Как она может существовать без этого? Совершенное соответствие является первым принципом «роста». Интегральность означает, что ничто не имеет ценности, кроме того, что естественно связано с целым. Даже мой старый учитель[1] образовывал формы для всех материалов одинаково: все были просто веществом для его богатого воображения, для его преисполненного чувств орнамента. Все материалы были для него одним материалом, из которого он плел ткань своего воображения. Но действия в направлении новых идей немедленно и остро поставили вопрос об орудиях, которые превратили бы эти идеи в формы. Каковы были орудия, используемые везде и повсюду?

Машины! — многие из них, движимые механической энергией строгальные и другие станки для обработки камня и дерева, разного рода токарные станки, прессы и распиловочные установки на заводах: станки для обработки листового металла, прессы, ножницы, резательные, формовочные и штамповочные машины в литейных и прокатных цехах и мастерских; бетонщики, обжигальщики керамики, литейщики, стеклодувы и другие рабочие, для которых ремесленничество — пережиток, подлежащих погребению. Стандартизация стала уже неизбежной необходимостью, как враг или друг — можете выбирать. И в зависимости от вашего выбора вы станете либо хозяином положения и полезным человеком, или роскошью и, в конечном счете, паразитом.

Механизация и стандартизация уже лишили жизни ремесло во всех его проявлениях. Но отжившее ремесло, которое выступает в формах старой архитектуры, не беспокоило меня. Меня беспокоили новые формы, как выражение новой системы машинного производства. Если я хотел создавать новые формы, я должен был сделать их не только соответствующими материалам, новым и старым, но и проектировать их так, чтобы машины, которым придется их делать, могли бы делать и делали их хорошо.

Но теперь, руководствуясь в первую очередь идеалом внутреннего порядка, интегрального в архитектуре, я не мог сделать ничего другого, даже если бы командовал армиями ремесленников. К этому времени возникла дисциплина высокого идеала. Нет дисциплины, архитектурной или иной, столь строгой, но нет и дисциплины, дающей столь богатую награду в работе и столь верно дающей результаты, как этот идеал «внутреннего порядка». Этот требовательный и воодушевляющий идеал породил

[1] Салливен.

частные мысли, идущие всегда в том же направлении, но в каждом отдельном случае дальше в направлении достижения видимой цели.

Но раньше, чем говорить о видимых целях, интересно было бы сказать о реакции, вызванной этими новыми попытками. После того, как был построен мой первый дом (Уинслоу-хауз, в 1893 г.), мой следующий клиент не хотел иметь дом столь необычный, что хозяину, во избежание насмешек, пришлось бы ходить к утреннему поезду окольной тропой. Банки сначала отказывались давать ссуды на строительство этих домов и приходилось искать друзей, которые финансировали мои ранние постройки. На промышленных предприятиях вскоре стали обращать внимание, кем подписаны чертежи, а увидев мое имя, сворачивали чертежи и возвращали их подрядчику с замечанием, что они «не ищут беспокойства». Подрядчики часто ошибались при чтении чертежей, — они коренным образом отличались от обычных, потому что многое было выброшено.

Заказчики обычно поддерживали меня, часто будучи заинтересованы и воодушевлены сверх своих финансовых возможностей. Последнее обстоятельство приводило, например, к тому, что, когда они «въезжали», чаще всего им приходилось брать с собой свою старую мебель.

Идеал «органичной простоты», выступающий как внешний вид совершенной интеграции целостности, отменил все детали, отверг всякую поверхностную декорацию, сделал детали электрооборудования и отопления интегральной, целостной частью архитектуры. Насколько возможно, вся мебель должна была проектироваться по месту, как часть архитектуры. Портьеры, ковры, дорожки тоже включались в эту категорию, так что неудача в отношении этих деталей первоначальной схемы уродовала результаты, причиняла большие хлопоты в планомерном устранении несущественного.

Нельзя было делать также озеленение вокруг дома без сотрудничества с архитектором. Ни скульптуры, ни живописи, если нет сотрудничества с архитектором. Это было очень хлопотно. Нет декора, как такового, нигде; декораторы, ищущие работы, приходили к хозяевам новых домов, узнавали имя архитектора — и раскланивались, поворачивая обратно. Владельцы новых домов были охвачены любопытством, иногда восторгом, но чаще всего они стремились сыграть роль «идущего посреди дороги». Теперь, когда они имели такой дом, у них ведь тоже «было что-то», а именно, — галстук из веревки.

Различный выбор материалов означал совершенно различные схемы. Началось применение бетона, и Унитарный храм стал первым зданием в мире, построенным из монолитного бетона, т. е. первым зданием, сооруженным как монолитная архитектура, отлитая в деревянных формах[1].

[1] Унитарный храм в Ок-Парке (пригороде Чикаго) построен в 1904 г. (см. рис. 27). Огюстом Перре построен железобетонный жилой дом на ул. Франклина в Париже в 1903 г.; в этом же здании проявились зачатки «свободного плана».

В награду за независимое мышление в строительстве, которое впервые отчетливо проявилось в архитектонике и деталях Унитарного храма в Ок-Парке в результате развития элементов предшествующей практики, теперь отчетливо выступало совершенно новое понимание архитектуры, высшая концепция архитектуры: архитектура не только как форма, следующая функции, но мыслимая как огражденное пространство. Само замкнутое пространство теперь должно было рассматриваться как реальность здания. Я видел теперь, что чрезвычайно важно было выразить его как архитектуру. Это чувство того, что находится внутри здания, чувство самого помещения (или самих помещений), что чувство внутреннего пространства делало экстерьер, как архитектуру, превосходящим все, создавшееся до сих пор, делало все предшествующие принципы полезными ныне лишь как средство для осуществления гораздо более высокого идеала.

До сих пор все классические и вообще древние здания были большими массами или массивами строительного материала, которым придавалась скульптурная форма снаружи и которые выдалбливались внутри, чтобы в них можно было жить. По крайне мере, таково ощущение, вызываемое ими. Но теперь появилось на свет новое понимание здания, что в век машины предоставляло новые возможности. Эта интерьерная концепция совершенно увела архитектуру от скульптуры и от живописи и совершенно увела ее от той архитектуры, которая была известна в античности. Здание теперь стало созданием интерьерного пространства на свету. А с внедрением в практику этого понимания внутреннего пространства как реальности здания стены как стены отпали. Место сплошной стены было занято ограждающими ширмами и защищающими частями здания.

Свет, все больше наполнявший здание, стал его украшением и великим благом для жильцов. Высший порядок — это ощущение освещенного солнцем пространства и легкости в сооружении, подобной легкости паутины — то, что увидел Джон Реблинг и осуществил в строительстве Бруклинского моста[1].

Мне кажется, что такое ощущение постройки должно быть воплощено в сооружениях нашего машинного века.

Наша цивилизация выходит из пещеры. Мы покончили с фортификационным духом в наших зданиях. Феодальное общество исчезло, исчезает и средневековый образ мышления. А с их исчезновением должны исчезнуть также массивные здания, которые защищали власть владельца поместья. При наличии наших новых материалов — стали, стекла и железобетона, в котором сталь работает на растяжение, — легкость и

[1] Бруклинский мост — один из мостов, соединяющих часть Нью-Йорка, расположенную на острове Лонг-Айленд, с центром города (Манхэттен). Построен в 1869—1883 гг. Джоном Реблингом и его сыном Вашингтоном Реблингом. Мост висячий, с максимальным пролетом в 486 *м*.

прочность в современных зданиях все больше и больше проявляют свою тесную взаимосвязь. Возможности века машины в каждом пункте подтверждают роль новых материалов в новой пространственной концепции архитектуры. Сталь, работающая на растяжение, дает совершенно новые возможности перекрытия пространств и оказывает невиданное содействие в создании мира, более пригодного для жизни.

В нас растет также сознание значения чистоты, прямо связанное с жизнью под светом солнца. Оно не только содействует освобождению нас от пещеры, но и будит в нас желание новой и более соответствующей простоты, как внешнего вида сооружения, — простоты, возникающей как молодое и ясное лицо правды.

Эта реальность нова. Это понимание реальности, как «внутренней», не имеющей экстерьерных претензий архитектуры (в отличие от той, которая является чем-то приложенным к конструкциям), заставляет нас видеть все тяжелые претенциозные каменные массы с каменными или кирпичными украшениями — чудовищными и ошибочными, крайне ложными для нашего века так же, как была бы ложной маленькая украшенная пещера в качестве одноквартирного жилого дома.

Современная архитектура устала от академического притворства. Архитектура видит, как над ее головой летит самолет, освобожденный от притворства, свободный быть самим собой и верным себе. Она видит, как по морю идет пароход, внешний вид которого правдив. Она видит, как автомобиль все больше и больше становится машиной, какой он должен быть, с каждым днем становится все меньше похожим на карету, получает все больше свободы быть самим собой, каков он есть. Во всех них и во всех и всяких предметах обихода машинный век все больше и больше провозглашает свободу выражать правду бытия вместо того, чтобы удовлетвориться иллюзорностью. Современная архитектура извлекает пользу из того, что видит, и через пять лет вы будете смотреть на бутафорские коробки с вырезанными в их стенах дырками и щелками для света и воздуха, как на негодное старье.

Новое понимание красоты, проявляющееся в век машины и характеризующееся прямой простотой выражения, пробуждается в искусстве, чтобы создать новый мир или, лучше сказать, чтобы создать мир заново. Ни один разумный человек не считает этот мир ниже античного. Мы можем с полной уверенностью считать его выше.

Эта новая концепция архитектуры позволяет также видеть сам город, как *необходимость*, умирающим. Лихорадочное ускорение темпа жизни, о котором свидетельствует тирания небоскреба, — это всего лишь пережиток, привычка.

Самоускорение, которое мы ошибочно считаем ростом, предвещает упадок и предшествует ему!

Децентрализация не только промышленности, но и самого города желательна и неотвратима. Необходимость построила город, но великая

служба, оказываемая человеку машиной в виде автомобиля и электричества, уничтожает эту необходимость.

В борьбе между жадным небоскребом и быстрым автомобилем уже сейчас проявляется неразрешимое внутреннее противоречие, приводящее к распаду города на части. Это только одно из наиболее явных свидетельств дезинтеграции.

В росте сети дорог, естественных, государственных и местных и в постоянно расширяющейся сети обслуживания в виде вездесущих бензозаправочных станций мы видим другой зародыш пробивающей себе путь децентрализации. Эти новые шоссе и распространяющиеся повсюду центры снабжения и обслуживания, в конечном счете, означают распад централизации, которую мы теперь видим в городах, и утрату ею своего значения.

Наибольшей услугой, которую мыслящий человек должен получить от машины, построенной им по образу своему и подобию, — если он победит и заставит ее служить ему, — будет смерть урбанизма! Лихорадочный урбанизм потонет в естественной дезурбанизации.

И мы вскоре убедимся в том, что естественное место для красивого высотного здания (не в его нынешнем виде, а в другой форме) — на лоне природы, а не в городе.

Если машина победит человека, человек останется погибать вместе со своим городом, как он погибал до сих пор, разделяя судьбу всех городов, строившихся когда-либо великими народами во всем мире.

Человечество еще только пробуждается к тому, чтобы увидеть машину истинным освободителем индивидуума как индивидуума. Поэтому мы можем смотреть на эпоху машины, как на эпоху подлинной демократии, в которой человеческая жизнь прочно основывается на красоте и плодородии земли: жизнь протекает в полном наслаждении естественным окружением, в котором человек свободен, причем горизонты человека могут беспредельно расширятся благодаря машине — созданию его мысли и слуге его разума и чувств.

Таким образом, уже сейчас мы можем видеть, как в царстве идей оформляется выражающая их новая значительность или, как мы могли бы вполне справедливо сказать, *значительность, как новое.* Значительность как новое,потому что в архитектуре, по крайне мере вот уже пять столетий, значительность была утеряна, за исключением разве того, с позволения сказать, значения, какое имеет отжившая символика, или того показного значения, какое имеет мишурная сентиментальность.

Новая значительность отвергает всякую сентиментальную символику, смотрит философским абстракциям прямо в глаза и открыто называет их обманом, берет уроки непосредственно в открытой книге творчества и презирает все, что стыдится или боится быть самим собой, тем, что оно есть или чем может стать в силу *своей собственной природы.*

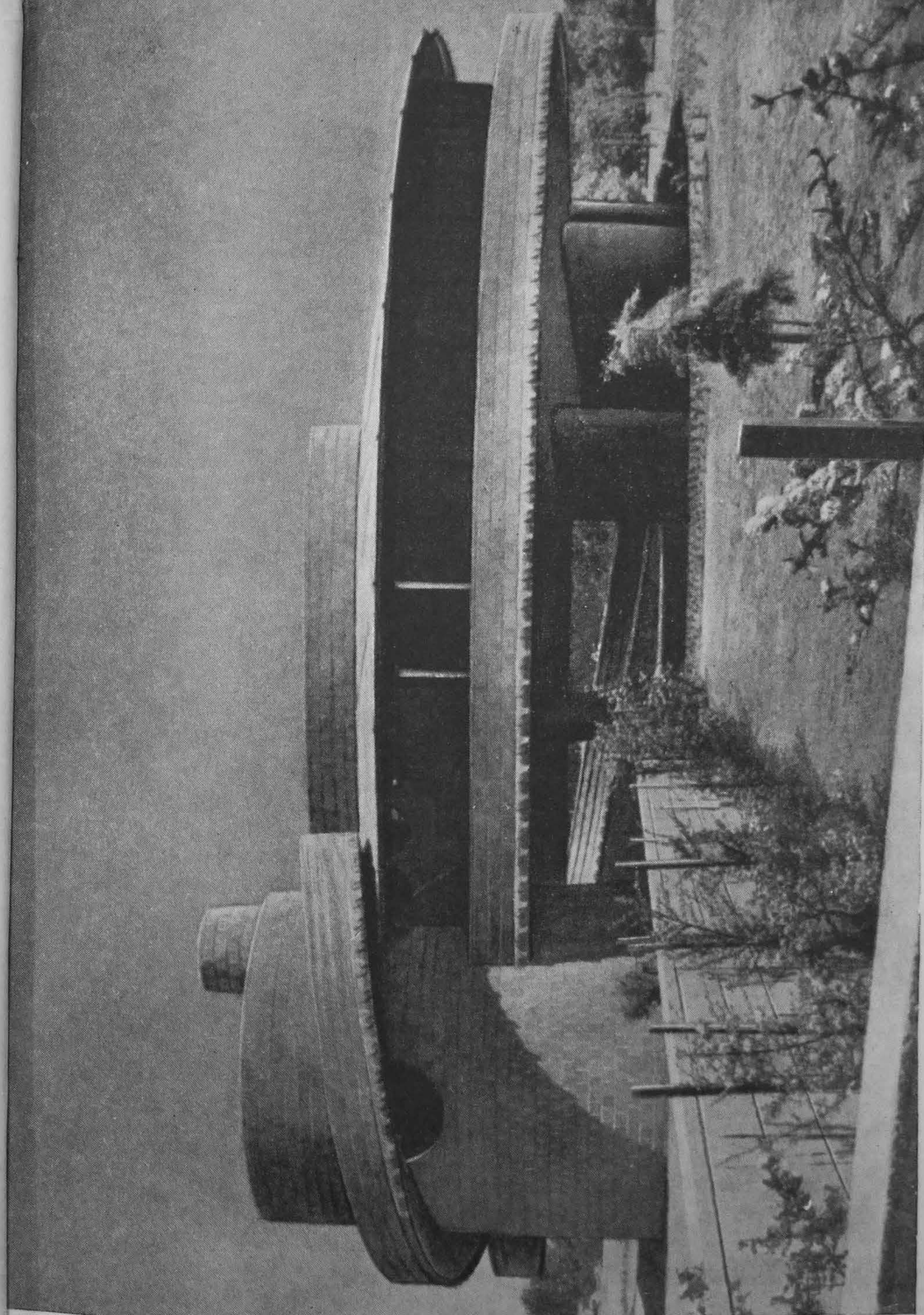


Рис. 26. Дом Давида Райта. Близ Финикса, штат Аризона, 1951

Рис. 27. Унитарный храм. Ок-Парк, Чикаго, 1906

Рис. 28. Башня-лаборатория по производству воска компании Джонсон. Расин, штат Висконсин, 1950



Рис. 29. Башня-лаборатория по производству воска компании Джонсон. Расин, штат Висконсин, 1950

МОЛОДОМУ АРХИТЕКТОРУ

Теперь молодой человек, которого я имею в виду, много, слишком много слышит о новом и старом. Критики, время от времени делающие наскоки на «новое», носятся со своими куцыми умами-фотоаппаратами и встречают необычное воплями и градом ударов.

Ратующие за и против определяют старое, как новое, а новое как старое. Историки регистрируют свои собственные смутные догадки, как факты. «Исты» недолговечных «измов» объявляют новым каждый модернизм.

И все же архитектура никогда не была старой и не будет когда-либо новой. От главного течения архитектурного потока ответвляются ручейки, бегут по грязным руслам, но затем снова собираются и очищаются большой водой, как будто эти ручейки и ручеечки никогда и не существовали. Все искусство в наше время протекает подобным же образом, и мы являемся свидетелями только обильного расточительства природы, когда она разбрасывает миллион семян, чтобы дать одно растение. Несомненно, что, в самом деле, результат природы в жизни разума является следствием не меньшего расточительства, и она разбрасывает миллион фантазий, чтобы дать одну идею; миллионы пустословий за одну мысль; миллион зданий за одно, даже маленькое, произведение подлинной архитектуры. Да, она теперь с радостью дает миллион за одно, потому что этот род человеческой деятельности в течение пятисот лет шел по пути упадка и само его существование находится в опасности. Так что будьте рады видеть в качестве свидетельств его жизни сумятицу книг и тьму тьмущую художественных монументов.

Но смешение идей является неестественным расточительством результатов. Такая путаница, какую мы видим, означает разбросанность целей, которой природа не терпит. Смешение возникает вследствие того, что у одних возникают сомнения и страх, а у других — надежда на то, что архитектура меняет свою сферу. Ящик раствора и куча кирпича заменяются листовым металлом, сварным швом и дробилкой; рабочий уступил место машине, работающей на механической энергии; кажется, что и архитектор должен смениться инженером или коммерсантом или политиканом.

Я заверяю вас в том, что сфера архитектуры действительно изменяется с удивительной быстротой, но *центр* ее остается неизменным[1]. Должен ли я снова и снова заверять вас в том, что архитектура вечно возвращается к себе, чтобы произвести новые формы, которые позволили бы ей продолжать жить во веки веков? Только сейчас Америка, в свете нового и с болью о потерях, пробуждается, чтобы увидеть, почему и как «искусство», на которое смотрят как на коммерческую выгоду и которое

[1] Под «центром» архитектуры Райт подразумевает, как он говорит в других местах, «человеческое сердце».

деградирует до уровня сентиментального приложения, изменило жизнь в своей стране. Да, в этом одна из причин того, почему сфера искусства, как целого, быстро изменяется. Сфера изменяется потому, что жажда реальности еще жива, и потому, что человеческая способность видеть расширяется вместе с наукой по мере того, как человеческая природа обогащается внутренним опытом.

Центр архитектуры остается неизменным потому, что, хотя это не признают и пытаются скрыть, красота является истинной целью рациональных современных архитектурных стремлений теперь не в меньшей степени, чем когда-либо, и красота остается существенной характеристикой самой архитектуры. Но сегодня вследствие научных достижений современность более ясно представляет себе красоту как всеобщий интегральных порядок; порядок, предугадываемый человеческой способностью чувствовать в виде образа; порядок, постигаемый разумом, осуществляемый наукой. Да, с помощью великой науки теперь может быть осуществлен более интегральный порядок, чем тот, который существует.

Установив интегральный порядок, можно постигнуть ритм гармонии, являющейся его следствием. Гармоничное — значит прекрасное в элементарном смысле; хорошая база для движения в настоящем, которое есть движущаяся бесконечность. Первой большой необходимостью современной архитектуры является острое чувство интегрального порядка. Это значит, что форма находится в упорядоченном соотношении с назначением или функцией; части в порядке с формой; материалы и методы работы в порядке с обоими; род естественной интегральности — интегральности каждого во всем и всего в каждом. Это — строгий порядок.

Чем же тогда отличается новый порядок от древнего? Просто тем, что древний порядок сбился с пути, преданный «культурой», заведенный не туда, куда нужно, историком. Но органичная простота, которая должна быть таким образом достигнута как новая, есть простота вселенной, совершенно несходная с простотой машины, точно так же, как искусство бытия в жизни — не то же самое, что «уметь устраиваться».

Внутренний беспорядок — это болезнь архитектуры или даже ее смерть. Поэтому вам, молодой человек, который должен стать архитектором, нужно, и нужно с самого начала, интеллектуально постигнуть, — и чем прямее, тем лучше, — этот радикальный порядок вашей вселенной. Вы увидете свою вселенную как архитектуру.

Вдохновленное чувство порядка вы можете получить в виде дара, — школы, разумеется, не могут дать вам его. Поэтому для молодого человека в архитектуре слово *радикальный* должно быть прекрасным словом. «Радикальный» — значит «из корня» или «к корню», начинать с самого начала, и в таком случае это слово приобретает верное значение. Каждый архитектор должен быть радикалом по натуре, потому что для него недостаточно начинать там, где кончили другие.

Традиции в архитектуре оказались ненадежными. Пропаганда мертвого, которую вы сейчас видите в стране, усеянной трупами неиспользованных возможностей, недостойна доверия, не имеет ничего общего с органичной архитектурой. Нет, разработка принципа в направлении интегрального порядка — единственное, на чем вы можете надежно основываться. Таким образом, действительная задача ваших архитектурных школ должна заключаться в том, чтобы помогать вам в постижении такого порядка при изучении различных архитектур мира — в противном случае школы существуют только для того, чтобы мешать молодым и портить их.

Подготовить вас, молодой человек, только к тому, чтобы вы могли зарабатывать себе на жизнь проектами зданий, — этого еще недостаточно для архитектурной школы. Вы можете убедиться также в том, как мало могут помочь вам стать архитектором любые из великих зданий прошлого, *если только вы не вникнете в их суть* в поисках проявлений принципа, который сделал их новыми и соответствующими порядку в свое время. Разумеется, конкретные формы и детали, примененные в них, сделают вас только эксцентричным, если вы будете пытаться копировать их в строительстве. Это становится очевидным для всех по мере того, как люди постигают век машины с его ограничениями более строгими, чем когда-либо налагались на архитектуру прошлого, ограничениями, которые, однако, являются вашими большими и новыми возможностями.

Благодаря принципам, действующим как ограничения в продуктах нашего механизированного производства, вы сегодня можете видеть, как в лучших из этих продуктов выступает новый порядок красоты, который, в определенном смысле, действительно является отрицанием старого порядка. Затем, вникнув глубже, вы сможете увидеть, что он является научным подтверждением древнего порядка. Но вы, молодой человек, начинаете заново, будучи ограничены, хотя, я надеюсь, и вдохновлены не в меньшей степени этим пониманием нового порядка, который только сейчас начал давать результаты. Только расширенные наукой горизонты, только человеческая способность чувствовать, стимулированная чувством достоинства индивидуума, только это новое и более тонкое чувство внутреннего порядка, присущего архитектуре как ее дух, — могут сделать вас сейчас архитектором. Ваши здания *должны* быть новыми, потому что закон был стар еще тогда, когда не было ни земли, ни неба.

На каждом шагу вы можете видеть, что в этом духе космических изменений принцип действует сегодня так же, как действовал изначально. Если вы за природу, то не можете не иметь в архитектуре законов. Не бойтесь, вы можете нарушать законы, но вы должны их иметь, если вы за природу.

Если вы хотите быть современным, то должны с пониманием подходить к природе вещи и с уважением обращаться к ней. Из общения с природой вы теперь не меньше, чем когда-либо, постигнете новый порядок и научитесь понимать, что он — старый порядок, потому что был всегда нов в старом. И снова я с полной уверенностью заверяю вас в том,

11*

что сегодня вы должны иметь наготове самое ясное понимание принципа прежде, чем применить какое-либо архитектурное средство или какой-либо прием.

Что касается этих технических средств и приемов, то существует столько путей, сколько есть индивидуумов, способных на бесконечные усилия. Все они находятся в области производства, в котором активно действует то, что создает современную Америку. Архитектурное бюро может быть ближайшим для вас участком в этой области. Вашим настоящим местом должна быть школа, в которой учащиеся видят современные машины и процессы в их действительной работе. Если бы только у нас были такие школы, одна из них стоила бы всех других вместе взятых. В тех школах, которые у нас теперь есть, только радикальный и бунтарский дух может чувствовать себя в безопасности, и время, потраченное в них, потеряно для него.

К несчастью для вас, искусство в нашей стране обычно воспринимается как нарочитая поза, подобно тому, как делают позы и жесты в провинциальном обществе. Провинциал не действует согласно естественному здравому смыслу и пытается подражать другим в их манерах. Боязнь показаться смешным преследует его даже во сне.

Подобным же образом естественный здравый смысл покидает того, кто является провинциалом в области идей в искусстве. Стараясь не отстать от «приличного общества», он чувствует себя в безопасности. Этот неуклюжий страх быть самим собой, эта трусливая капитуляция перед «так делают», этот архитектурный результат, вполне заслуженный раболепием, — вот ваше наследие, молодой человек! — ваше наследие безвременья, когда архитектор был ни старым, ни новым, ни мертвым, ни живым. Если бы это было не так, то вам не было бы так трудно встать на ноги.

Но благодаря той, хотя еще небольшой, современной архитектуре, которая у нас есть, молодые архитекторы (молодые независимо от их возраста) могут идти по собственному пути все более безнаказанно и безболезненно, потому что третье поколение [1] — с нами. Это поколение, вероятно, не будет рекламировать себя перед потомством своими заимствованными «стилями» и скопированным маньеризмом, что ни научно, ни нравственно в свете идеала духовной целостности.

Было бы несправедливо позволить архитекторам безвременья, которые служили вашими «отцами», передававшими вам театральное позирование и делячество, свободно обвинять вас в том, что вы непочтительны к архитектурному наследию. Они, ведущие, сами не видели

[1] Можно полагать, что первое поколение — это зачинатели «новой архитектуры» (примерно 1895—1915 гг.), второе поколение — представители периода конструктивизма-функционализма в Европе и эклектики в США (примерно 1915—1935 гг.), а третье поколение — это представители «современного движения», которые стремятся в полной мере — и нередко чрезмерно — уделять внимание эстетике архитектуры (этот этап начинается с 30-х годов).

дальше своего носа. Вместо того, чтобы быть судьями принципа, дающего благословенные преимущества, они стали судьями (и жертвами) вкуса, который обычно процветает при отсутствии лучшего критерия. Добившись положения, при котором они могли наслаждаться деньгами и бездельем, эти ваши «отцы» стали знатоками античности и покровителями мелочного подражания.

За исключением немногих случаев, единственными имеющимися у нас сегодня зданиями, которые приближаются к архитектуре, являются промышленные здания, построенные на основе здравого смысла; или жилые дома, построенные с учетом действительных нужд, без униженного почтения перед «высшим светом» и без напяливания на себя жалкого дурацкого колпака «культуры». У нас *есть* такие разумные работы, и мир восхищается, завидует и стремиться соревноваться. Этот американский здравый смысл является сегодня единственным выходом для Америки. Он все еще является единственным ценным качеством, которое когда-либо имела и имеет американская архитектура. Дайте ему все, что ему нужно.

А чтобы знать, что ему нужно, идите всегда и везде, когда только и где сможете, на заводы, чтобы изучать процессы в их связи с продуктом, и идите на рынок, чтобы изучать отзывы. Изучайте машины, которые делают продукт тем, чем он является. Чтобы овладеть мастерством, изучайте материалы, из которых делается продукт, изучайте назначение, для которого он производится, изучайте его взаимодействие с человеком. Имейте все это в виду, что бы вы ни делали, потому что идеи без высокого мастерства дают выкидыши.

В связи с вопросом «мастерства» вам, наверное, интересно будет узнать, что Beaux-Arts — школа, которая сотворила большинство ваших американских «отцов», теперь сама находится в глубоком смятении, пытается сейчас как будто переистолковать свои заповеди, отказаться от своего потомства и отречься от своих любимых сынов или от престола, так как потомство уже отказывается от наследия тех, кто способствовал процветанию «фабрик проектов» [1], жизни отживших поз и сентиментальному возрождению умершего.

Да, с каждым днем каждому мыслящему человеку становится все более ясно, каким постыдным образом ложная культура изменяет Америке. Над нашей архитектурой, как «культурой», добродушно смеется Старый Свет. Приезжающие оттуда ожидают видеть наши идеалы в достойных облачениях, но видят их одетыми до смешного официально и согласно моде, требующей подражания чуждым обычаям и манерам. Они видят, что мы изменяем не только самим себе, но и своей стране.

Но теперь, по милости свободы, мы можем показать кое-что,

[1] «Фабриками проектов» называют американские крупные проектные фирмы (их сравнительно немного: большинство архитектурных фирм в Америке насчитывает в своем составе примерно около 10—20 работников).

внушающее уважение. Нет, молодой человек, я при этом не имею в виду небоскребы в рядовой застройке, и мир их в виду, разве только как чудовищные авантюры в «деловом» производстве площади, дающей прибыль. Я снова отсылаю вас к возникающим вдали от шумных мест или в условиях рядового промышленного производства результатам простых, искренних стремлений быть самим собой и наилучшим образом использовать наши возможности. Они не принадлежат нашим богачам. Большой бизнес широких масштабов не вкладывает в них капиталы, за исключением откровенно деловых зданий, в которых «культура» не принимается во внимание и колонны не внушают уважения.

Большое богатство Америки еще не дало будущему ничего сто́ящего в архитектуре или такого, что́ будущее приняло бы иначе, как эрзац. В строительстве, направленном на удовлетворение своих потребностей, Америка допустила ужасающие излишества.

Хотя половина стоимости американских зданий предназначена для того, чтобы делать их красивыми с точки зрения архитектуры, обильно финансируемое строительство не может похвастать ни одним разумно построенным сооружением, синтетичным во всех аспектах, не говоря уже об «ученых» мастерах на все руки, все еще, однако, преуспевающих в современном мире. Богатство Америки само «продано», куплено и продано и снова перепродано профессионалами, грамотеями и фарисеями. Так что, молодой человек, на ближайшее десятилетие не надейтесь в Соединенных Штатах на богача! Не ожидайте ничего от своего правительства в ближайшие четверть века! Наше правительство — беспомощный инструмент несведущего в искусстве большинства — тоже дано на откуп архитектуре, являющейся бесплодным пережитком средневекового образа мышления или образа мыслей, служившего философам-рабовладельцам.

Вот почему будущее архитектуры в Америке в действительности связано с здравомыслящим деловым человеком — человеком с независимым суждением и собственным характером, не испорченным вследствие большого финансового успеха, т. е. человеком, не принадлежащим к числу тех, кто, выиграв в игре, думает, что он во всем прекрасно разбирается.

Возможности развития архитектуры сегодня связаны с теми искренними и прямыми людьми, которые, любя Америку ради нее самой, живут спокойно и в непосредственной близости с разнообразными красотами земли. В наших великих Соединенных Штатах, вопреки всяким «законодателям» или же импортированным «благотворным» культурным влияниям, эти истинные сыновья и дочери своей родины являются душой страны; они — свежая, неиспорченная жизнь и поэтому — ваша благоприятная возможность в искусстве, так же, как и вы, художник, являетесь их благоприятной возможностью. Вы будете их средством выйти из сумятицы безвременья.

Это подводит нас к американскому «идеалу». Он должен быть в архитектуре тем же, чем является в жизни. Зачем затемнять этот исходный пункт изощренной эстетикой и запутывать его академическими формулами? Искусство является для нас только посредником для прямого выражения жизни; оно, давая нам радость и наслаждение, обратно воздействует на жизнь, обогащая, таким образом, будущий опыт человечества. Искусства в Америке всевластно взывают к художнику.

Свобода невозможна там, где есть диссонанс то ли внутренний, то ли внешний. Таким образом, совершенной свободой никто не обладает, но каждый может к ней стремиться.

Отлично, возьмем американский идеал свободы из области человеческого самосознания и применим его к специфическому выражению этого самосознания, называемому архитектурой.

Может ли мастерская декоратора (даже если она называется «студией»), продающая на выбор готовые платья из мирового запаса «стилей», может ли она сделать что-либо большее, чем наряжать или терзать это существеннейшее выражение, искусственно приодеть его для искусственно устроенного общественного случая? Нет, сделать большее для нее невозможно, — архитектура, как и свобода, не может быть «надета», она должна быть выработана изнутри.

Может ли какая-либо архитектурная школа, внедряющая культуру Греции и Рима, лучше декоратора соответствовать этому требованию с помощью обычных абстракций древней культуры философов-рабовладельцев? Нет, древняя культура не дала ничего, что могло бы соответствовать индивидуальной свободе, развиваемой индивидуумом изнутри, из реальности. Это является (является ли?) оправданием того, что развития нет, а есть лишь притворство, — только потому, что притворство организовано и сведено в четкую систему и декоратор имеет его в своем запасе, «фабрика проектов» продает его, а школы подготавливают.

Нынешняя тенденция в архитектуре, которую мы называем современной, говорит категорическое «*нет*» этому обману.

Если мы считаем себя свободными людьми (а мы считаем себя такими), то, что́ бы мы ни строили, мы должны гордо ответить «нет» дальнейшим лакейским изменам академизма.

Свободный ли мы народ? Конечно, нет. Но важен вопрос — носим ли мы в наших сердцах то, что записано в нашей конституционной хартии о свободе? Действительно ли свобода является нашим искренним и страстным идеалом? Несмотря на многочисленные свидетельства противоположного, я скажу — да, это наш идеал. Осененные высшим чувством свободы, мы должны строить подходящие здания, и строить их теперь же, для этого духа прежде всего и для того, чтобы Америка мыслила. Можно совершенно не сомневаться в том, что в конце концов Америка будет иметь истинно характерную для нее архитектуру.

Молодой человек в архитектуре, где бы вы ни были и каков бы ни был ваш возраст или какова бы ни была ваша работа, мы — молодежь

Америки — должны быть психологически ударным отрядом, идущим в бой против извращения идеала. Молодежи, в этом смысле, должно быть предоставлено выиграть свободу в архитектуре.

То, что американская архитектура не может быть подражательной архитектурой, само собою очевидно, несмотря на ложные образцы. Само собою очевидно, что ни архитектор, который подражает, ни подражательная архитектура не могут быть свободными: первый — раб, вторая — навеки в оковах. Очевидно, что свободная архитектура должна развиваться изнутри, должна быть интегральной или, как мы теперь выражаемся, говоря об архитектуре, «органичной». Если не по какой-либо другой причине, то по этой — современная архитектура не может быть «обычаем» и не может когда-либо снова стать «стилем». Вы должны защищать ее от того и другого — или еще через тридцать лет цикл снова завершится и она снова устареет.

Что же тогда, вы можете спросить, является специфически «современным» в архитектуре? Ответом является: *сила* (т. е. материальные возможности), *прямо направленная к цели*. Да, современная архитектура — это целеустремленность в зданиях в том смысле, в каком она проявляется в самолете, океанском лайнере или автомобиле. Поэтому, наверное, вполне естественно, что вновь пробудившиеся архитекторы ошибочно предполагают, будто, помимо выражения прямоты и целостности, здание само должно напоминать аппаратуру или летательные, военные и паровые машины, или какие-нибудь приборы.

Но есть существенная разница между машиной и зданием. Здание не является каким-либо приспособлением или средством передвижения. Здание, как архитектура, рождается из сердца человека, является постоянной чертой земли, другом деревьев, подлинным отражением человека в области его интеллекта. Поэтому постройка человека является его священным местом, в котором он ищет убежище, отдых и покой для своего тела, но особенно — для своей души. Так что наши здания в век машины должны быть не более похожими на технику, чем техника на здания.

Я уверен в том, что некоторые качества, — качества, желательные с человеческой точки зрения, — вы можете получить с помощью техники или путем разумного использования нашей системы механизации, не предавая своих душ делячеству машинизированной эстетики. Имеются гораздо более серьезные основания для того, чтобы нам быть самими собой в нашем окружении, чтобы наша архитектура стала более человечной, наши жилища — более творчески свежими и оригинальными, а это может быть достигнуто путем преодоления не только «культурной отсталости», но и мертвящего бремени безликого техницизма, который нас характеризует и в конечном счете погубит. Однако «иты» и «исты» всяких «измов» настолько поглощены новой машинной эстетикой, что не могут подняться на ее поверхность — тонут, и очень скоро, в борьбе за механизацию. Лихорадочная «модернизация» затемняет то, что просто

в своей основе. Я хотел бы, чтобы вы поверили: для того, чтобы быть по-настоящему современным, человек должен быть господином машины, а не допускать, чтобы машина с помощью самого человека одержала верх над человеком.

Мы уже видели, что везде, где архитектура была великой, она была современной, а где архитектура была современной, человеческие ценности были единственными ценностями, которые оставались неизменными. И я повторяю, что современная архитектура в этом более глубоком смысле является новинкой только для новичков, что принципы, которыми мы руководствуемся, стремясь быть современными, являются теми же, которыми руководствовались франки и готы, индийцы, майя и мавры. Эти же принципы будут обнаружены в Атлантиде, когда она будет воссоздана. Если есть архитектура на Марсе и Венере, а она есть там, по крайней мере, есть архитектура самих Марса и Венеры[1], — те же самые принципы действуют и там. Эти принципы универсальны.

Если вы подойдете с принципами к сущности, то увидите, что многие из традиций, достоинства которых мы льстиво преувеличивали, устраняя всякую возможность превзойти их — никогда не состояли даже в шапочном знакомстве с принципами, но имеют корни в системе обучения, в творческом бессилии, в мертвящей силе привычки и еще бог знает в чем. Современная архитектура считает их навязанными и берет на себя смелость отбросить их вместе с теми, кто настаивает на их обязательном применении. Уже только в этом одном следует признать немалую ценность так называемого «современного движения».

Гёте заметил, что смерть — это путь, с помощью которого природа достигает большего размаха жизни. В этом вы можете видеть причину, почему всегда должно быть новое и почему новое всегда должно быть смертью старого; но если вы хотите придерживаться принципов, эта трагедия имеет отношение только к «формам». Из-за того, что мы не полагались на принцип, гений genus homo[2] должен быть теперь переоценен, чтобы найти совершенно новый путь строительства, который был бы более прямым приложением целенаправленной силы, чем это было когда-либо раньше в истории.

Но давайте снова повторим: для того, чтобы в условиях негибкой стандартизации, характеризующей «силу» сегодня, обеспечить красоту, подобную красоте природы, мы должны выражать не машину, а чело-

[1] В других местах Райт говорит об «архитектуре Земли», т. е. о естественной, нерукотворной архитектуре. Это несовместимо с его же положением о том, что архитектура представляет собою часть человеческого окружения, сделанного человеком для человеческих нужд и (в комплексе со всем окружением) характеризует породившие ее общественные условия.

[2] Genus homo (лат.) — человеческий род, человек как таковой; в тексте стоит в родительном падеже, служа определением слова «гений». Очевидно, имеются в виду «человеческие ценности», а именно — ценности в архитектуре, которые должны быть переоценены.

века. Вы, молодой человек в архитектуре, должны работать над тем, чтобы снять с современной жизни проклятье «техники» как в механическом, так и в сентиментально-эстетском отношениях.

Но эти современные конструктивные попытки с самого начала приносятся в жертву новой эстетике, в которой, вместо того, чтобы добиваться выражения характера, целью делается внешний вид. Таким образом, «новая» эстетика тут же становится «старой», потому что это снова «прикладывание», только в другом обличье. В направлении этого внешне-оформительского прикладничества больше всех делают французы, со всей их утонченностью и очарованием и с французским чутьем подходящего в соответствующий момент жеста. Будучи инициаторами столь многих «движений» в искусстве, которые оказались мимолетными, они видят возможность нового «движения».

Новый мир и старый мир оба тоже уже признают наличие в откровенно чистом, суровом внешнем виде машин определенной новой системы, которая является красотой, восхищаются внешней простотой, соответствующей четкой конструкции машин. Но некоторые эстеты, — солидаризующиеся и объединяющиеся по духу с французами, — стараются убедить нас в том, что эта внешняя простота, как новый вид декора, является соответствующим «видом» всего в век машины.

Французская живопись глупо претендует на то, что она первой увидела это[1] — глупо потому, что мы видели это сами. Но французский модернизм[2] начал применять это в архитектуре плоско, в двух измерениях, т. е. развивать вдоль и вширь. Хотя эти эффекты плоскости и массы уже в полной мере применялись в нашей стране (два измерения, дополненные плоскостями, параллельными поверхности земли в качестве третьего измерения, чтобы привязать все здание к земле) — Париж, тем не менее, игнорирует это, обнаруживая явное желание начать «движение» и выдвигает характерную машинную внешность в двух измерениях (т. е. с эффектами плоскости и массы, знакомыми Парижу); таким образом, архитектура становится декором.

Первые французские попытки характеризовало некоторое вдохновение, но отсутствие творческого соревнования привело к повторениям, что, в конечном счете, не даст ничего, кроме новой моды, другого эстетического канона, поверхностного и обреченного на угасание. Приходит новый «изм», чтобы снова исчезнуть, но на этот раз не в шикарном экипаже, а в летательной машине.

Да, Америка молода и здорова настолько, что ей быстро надоедает

---

[1] Считают, что «новые» эстетские течения в изобразительном искусстве (кубизм, экспрессионизм, супрематизм и др.) являются одним из истоков архитектуры, получившей свое развитие в Европе в 20-х годах. Во всяком случае, они оказали на нее влияние.

[2] Речь идет об архитектуре Корбюзье и его последователей. Здесь слово «модернизм» имеет не то значение, которое обычно вкладывается в него в нашей терминологии, но означает примерно «псевдосовременность».

одно лишь отрицание. Отрицание же, которое мы здесь видим, не знает таинственных глубин чувства. Это — протест. Протест полезен, но редко бывает прекрасен. Когда он перестает быть протестом, перестает отрицать и начинает сам сооружать — возникает новый протест, что мы и видим в настоящий момент.

И все же свет снова сияет для молодой Америки сквозь ложную пропаганду и путаницу. Этот свет является идеалом интегрального, всеобъемлющего порядка, глубокого и последовательного порядка, какой осуществлялся в полной мере до этого в мире, и согласно которому сила направлена к цели в строительстве точно так же, как математика является основой музыки. В этом свете вы можете ясно видеть, что там, где нет интегрального порядка, нет и красоты, хотя этот порядок очевиден не более, чем математика очевидна в музыке.

Не так уж странно то, что новичок принимает машину за пророка нового порядка, но вы не должны забывать, что хотя в музыке действуют некоторые принципы математики, недостаточно быть профессором математики, чтобы создавать музыку. Точно так же недостаточно быть доктором философии или специалистом-конструктором, или энтузиастом-археологом, чтобы создавать архитектуру.

Ни эстетизация техники, ни техническое штампование «красоты» не могут скрыть того факта, что архитектура рождается, а не делается, что архитектура, чем бы она ни стала потом, должна последовательно вырастать «изнутри». Принимаемые ею формы должны быть непринужденным порождением материалов, методов производства работ и назначения. Разум — это великий инструмент, способный на многое; но в архитектуре мы имеем дело с чувством особой красоты человеческой жизни на земле и во взаимосвязи с нею. Органичная архитектура стремится к высшему пониманию практического назначения и тончайшему пониманию удобства, выраженным в органичной простоте. Это и есть то, что вы, молодой человек, должны называть *архитектурой*.

Для того чтобы стать архитектурой, назначение и удобство должны давать духовное удовлетворение, при котором душа ощущает более утонченное наслаждение пользованием и достигает более устойчивого покоя. Таким образом, архитектура говорит душе языком поэзии.

В нашу эпоху машины, как и во все другие эпохи, для того чтобы выражать поэзию архитектуры, нужно изучать язык естественного, который *всегда является языком нового*. Чтобы знать какой-либо язык, нужно знать его азбуку. Азбукой архитектуры в нашу эпоху машины является природа конструирования из стали, стекла и железобетона, природа машин, используемых в качестве орудий труда и природа применяемых новых материалов.

Каков же этот язык?

Бедность в архитектуре, являющейся языком человеческого сердца, есть следствие неестественности, искусственности; эта серость и убожество являются следствием фетишизирования технических средств то ли

путем эстетизации техники, то ли путем неэстетичного техницизма. Вводя, в качестве обязательного и стандартного содержания обучения, излюбленные мотивы из истории архитектуры, мы спутали искусство с археологией. Из-за этой академической путаницы мы не могли развивать принципы, дающие возможность архитектуре вырастать духовным цветком нашей природы, как цветы вырастают из земли.

Для того чтобы способствовать архитектурному росту, вы должны понять, что сущность нашей цивилизации не может быть выражена или даже потенциально заложена в искусстве, оперирующем плоскими эстетскими или механистическими штампами. Если вы будете верны центру архитектуры, какой бы ни была ее сфера, то должны увидеть в машине несравненный инструмент, в противном же случае вы увидите в машине только выхолощенность и бесплодие. Поглощенные борьбой за новую технику, не попирайте своей любви к романтике, но не предавайтесь тому глупому злоупотреблению романтикой, какой является наша современная старческая сентиментальность — наше бесплодное поле еще со времен далекого прошлого.

Я уверяю вас в том, что, по крайней мере в моей собственной практике, для меня было предостаточно доказательств того, что оснащение человека машиной никоим образом не является препятствием громадному разнообразию в творческой архитектуре.

Равным образом ни один мыслящий человек не сомневается, что сто́ящий продукт нашей индустриализации может дать и даст нам более удобоваримую пищу для творческого вдохновения художника, чем когда-либо давали нам ранний ренессанс, итальянское pasticcio или средневековье. Это не значит, что техника века машины сама по себе обладает достойной художественной выразительностью. Данные техники должны быть преобразованы и видоизменены с помощью внутреннего огня, чтобы они могли занять свое место в качестве шедевров человеческого творчества в бесконечном ряду веков. Такая интерпретация с помощью внутреннего огня является задачей работы молодого человека в архитектуре.

О, Америке придется пройти с вами через множество любительских экспериментов. Мы, как американцы, должны будем, вероятно, примириться с глупыми экспериментами, которые так по-американски подхватываются рекламой и быстро забываются. Нам надо быть терпеливыми, потому что архитектура требует твердых основ.

Архитектура — остов самой цивилизации. Она требует времени для своего роста, начинает становиться архитектурой только тогда, когда строится разумно, т. е. когда она является завершенным синтезом, рациональным со своего начала, и — что естественно — как дыхание, подлинно современным.

Америке еще много придется пережить делячества, и раньше, чем будет достигнута цель, мы на своем пути немало потеряем от аскетизма, как теряли от украшательства. Америка должна прислушиваться к

каждому и всякому разумному суждению, отвергать отравленные плоды рационализма. Она увидит еще много групп и группировок, копошащихся вокруг своих мелочных идей и пытающихся забить гол ради личной славы в «современном движении». И вы сами увидите эксплуатацию совершенных и высоких идеалов, когда женские клубы Америки, проснувшись, поймут, какое большое значение для семьи имеет быстро изменяющийся порядок, в котором мы живем, и который они только сейчас начали учиться называть современным в отличие от своей антикварии. А затем Америка, как это характерно для нас, будет принимать фальшивки за подлинник и отказываться от подлинника, разочаровавшись в фальшивках. Такой типичной фальшивкой является псевдо-классическая архитектура, сбросившая свои карнизы, антаблементы и колонны, и, оставаясь все той же, пытающаяся примкнуть к нам, претендуя на то, что она «современна». Мы еще увидим ее размах в больших масштабах. Но умыть и причесать псевдо-классику — это еще не значить создать современную архитектуру.

Избитой формулой, которая дает возможность «фабрике проектов» в течение суток стать «передовой», является мнение, будто всякая архитектура без украшений — современна. Другая формула (признак агонии), дающая возможность декоратору выскочить в «передовые»: будто углы, жестко выступающие из гладких плоскостей, — современны. Неважно, мы примем все, только чтобы возвращающаяся дряхлость опять не стала новой эстетикой.

Да, современная архитектура — это молодая архитектура; радость юности должна принести ее. Любовь юности, вечной юности, должна развивать ее и поддерживать. Вы должны видеть в этой архитектуре мудрость, которая, однако, не должна переходить в «благоразумие» и «глубокомыслие». Она научна, но в то же время преисполнена чувств, и должна не напоминать летательную машину, а быть шедевром творчества.

О да, молодой человек, дом — это машина для жилья, но только в том смысле, в каком сердце — это нагнетательный насос. Чувствующий человек начинается там, где исчерпывается это определение человеческого сердца. Помните всегда, что дом — это машина для жилья, но архитектура начинается там, где исчерпывается это определение дома.

Все живое — это машины в элементарном смысле, но машинерия ни в чем не является жизнью. Сама машина является машиной только благодаря жизни. Нужно мыслить не от машин, а от жизни к машинам. Аппаратура, оружие, механика — все это приспособления. Песня, шедевр, сооружение — живое изменение человеческого сердца, человеческое наслаждение жизнью, торжествующей жизнью: в них мы видим вечное.

Способность видеть сокровенное является тем, что делает искусство областью внутреннего опыта, а потому священным и, я заверяю вас, не менее, а более индивидуальным в наш век, чем когда-либо раньше.

Архитектура выражает человеческую жизнь, а машины — нет, и никакие приспособления вообще не обладают этой способностью. Приспособления только служат жизни.

Непонимание разницы между приспособлением и жизнью — вот причина изысканнейшего псевдо-классического ужаса в Америке. Но, несмотря на это, наши более преуспевающие «современные» архитекторы все еще усердно приспосабливают кирпичные и каменные обертки для стальных каркасов в больших американских городах.

Поверхностная эстетика, переодетая как «новая», по существу не может исправить эту ошибку, а наоборот, способствует все тому же непониманию принципов архитектуры. Такое непонимание снова накажет нас, на этот раз машинными абстракциями, которые будут применяться в качестве приспособлений для приспособлений на новый тридцатилетний цикл. Если уж придется выбирать между архитектурой сентиментальной и архитектурой механистической, или эстетической абстракцией в виде архитектуры, то для Америки было бы лучше выбрать архитектуру механистическую. Но тогда органичная архитектура должна бы продолжать развиваться в своем собственном небольшом мире. В этом мире нашли бы себе применение и жесткая прямая линия и голая отвесная плоскость так же, как ковер находит себе место на полу; но символ веры в голую стойку, как голую стойку, не найдет себе места. Горизонтальная плоскость, привязывающая целое к земле, в органичной архитектуре дополняет чувство формы, которая является не замкнутой коробкой, а образно выраженным пространством. Это — современно.

В органичной архитектуре жесткая прямая линия прерывается, превращаясь в пунктирную линию, которая не ограничивается одной лишь голой необходимостью, но допускает проявление соответствующего ритма, чтобы дать место суждению о должных ценностях. Это — современно.

В органичной архитектуре замысел здания как здания начинается с основного и развивается к внешней выразительности, но не начинается с какой-либо картинной выразительности, чтобы затем идти наощупь в обратном направлении. Это — современно.

Устав от повторений безликих банальностей, в которых свет отражается от голых плоскостей или уныло проваливается в дыры, вырезанные в них, органичная архитектура снова приводит человека лицом к лицу к соответствующей природе игре светотени, дающей свободу творческой мысли человека и свойственному ему чувству художественного воображения. Это — современно.

Понимание внутреннего пространства как реальности в органичной архитектуре согласуется с возросшими возможностями современных материалов[1]. Здание теперь фигурирует в соответствии с этим пониманием внутреннего пространства; ограждение теперь фигурирует не как только стены и крыши, но как ограждение внутреннего пространства. Эта реальность — современна.

[1] См. примечание на стр. 121.

В подлинно современной архитектуре, таким образом, ощущение поверхности и массы исчезает. Сооружение не в меньшей степени должно быть выражением принципа силы, направленной к цели, чем то, которое видно в любом механическом приспособлении или аппарате. Современная архитектура утверждает высшее человеческое ощущение освещенного солнцем пространства. Органичные здания — это прочность и легкость паутины, здания, характеризующиеся светом и выраженные характером окружения — связанные с землей. Вот это — современно!

Ну, а пока, прощаясь с молодым человеком в архитектуре, — каким он должен оставаться всегда, — отметим то, чем следует руководствоваться в работе:

1. Забудьте обо всех архитектурах мира, если не понимаете того, что они были хороши в своем роде и в свое время.

2. Пусть никто из вас не вступает в архитектуру ради того, чтобы зарабатывать себе на жизнь, если вы не любите архитектуру как живой принцип, если вы не любите ее ради нее; готовьтесь быть верными ей, как матери, другу, самому себе.

3. Берегитесь архитектурных школ во всем, кроме обучения инженерному делу.

4. Идите на производство, где вы сможете видеть действия машин и механизмов, производящих современные здания, или работайте в практическом строительстве до тех пор, пока не сможете естественным образом перейти от строительства к проектированию.

5. Немедленно начните вырабатывать в себе привычку задумываться «почему» по поводу всего, что вам нравится или не нравится.

6. Не считайте ничего само собою разумеющимся прекрасным или безобразным, но каждое здание разбирайте по частям, придираясь к каждой черточке. Учитесь отличать любопытное от красивого.

7. Приобретите привычку анализировать, со временем способность анализа даст возможность развиться способности синтеза, которая тоже станет привычкой разума.

8. «Мыслите простыми категориями», как говаривал мой учитель, имея при этом в виду, что целое сводится к его частям и простейшим элементам на основе первоосновных принципов. Делайте так для того, чтобы идти от общего к частному, никогда их не путая, иначе запутаетесь сами.

9. Отбросьте, как отраву, американскую идею «быстрой оборачиваемости». Начать практическую деятельность полуиспеченным — это значит продать свое врожденное право быть архитектором за чечевичную похлебку или так и умереть, претендуя на то, чтобы быть архитектором.

10. Не торопитесь заканчивать свою подготовку. По меньшей мере десять лет предварительной подготовки к архитектурной практике нуж-

но тому архитектору, который хочет подняться выше среднего уровня в умении оценивать и в практической архитектурной деятельности.

11. Затем уезжайте как можно дальше от своего дома, чтобы строить свои первые здания. Врач может похоронить свои ошибки, но архитектор может только посоветовать заказчику посадить вьющиеся растения.

12. Считайте постройку курятника такой же хорошей для себя работой, как постройку собора. Величина проекта мало значит в искусстве, если отвлечься от финансовых вопросов. В действительный расчет принимается выразительность. Выразительность может быть большой в малом или малой в большом.

Не следует все в жизни ставить на коммерческую ногу и именно потому, что вам довелось жить в век машины. Например, архитектура сегодня шествует по улицам продажная, так как «получить работу» стало первым принципом архитектуры. В архитектуре работа должна искать человека, а не человек работу. В искусстве работа и человек — напарники; ни один из них не может быть куплен или продан другим.

А пока что, поскольку то, о чем мы говорили, является высшим и прекраснейшим родом интегральности, держите свой собственный идеал честности так высоко, чтобы самым важным в жизни помыслом вашего честолюбия было называть себя честным человеком и смотреть самому себе прямо в глаза. Держите свой идеал честности так высоко, чтобы вы сами не смогли его никогда достичь.

Уважайте работу человека — в этом истинное уважение к человеку. Нет другого столь ценного и столь нужного сейчас качества.

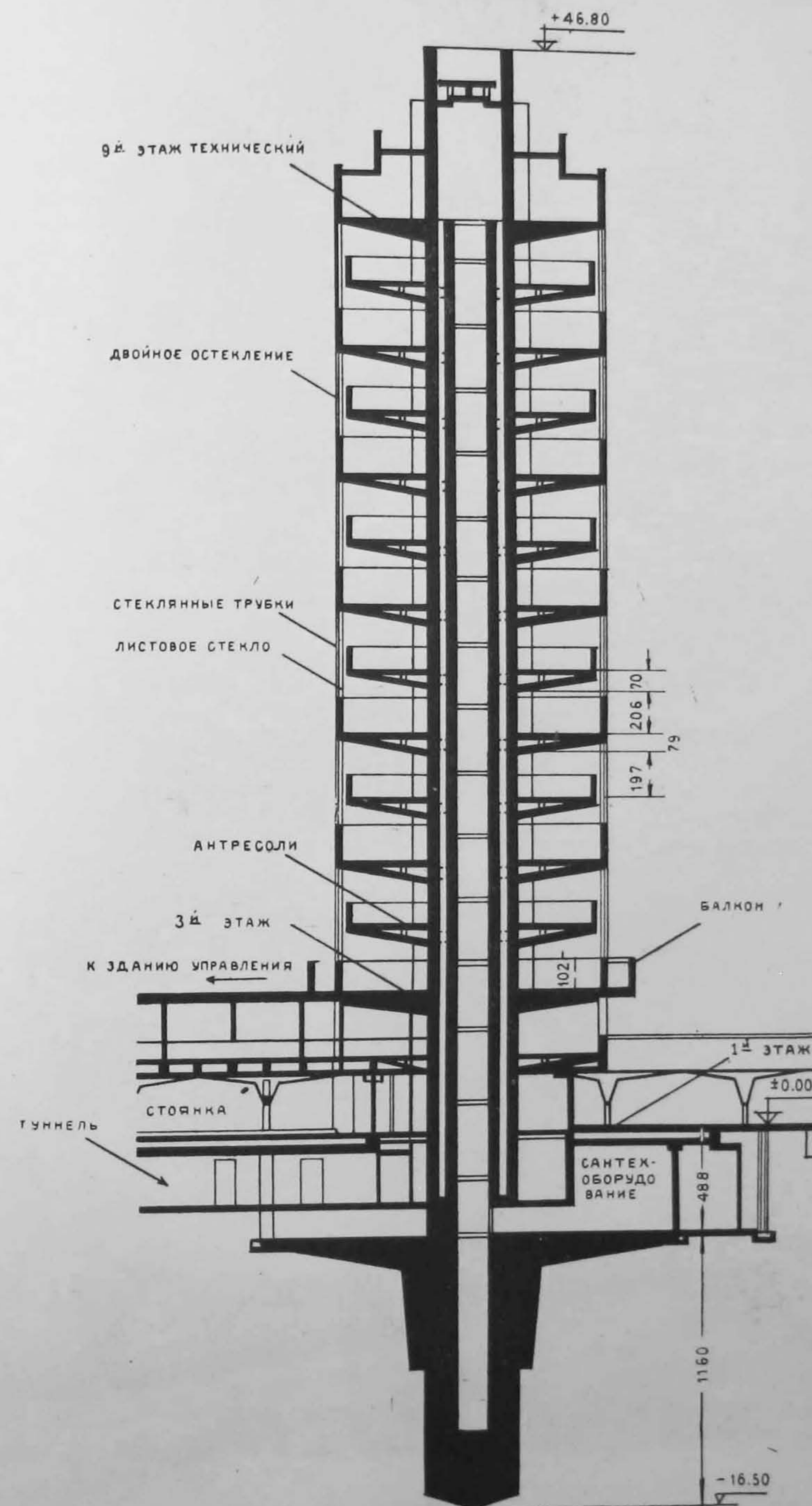


Рис. 30. Башня Джонсона. Разрез

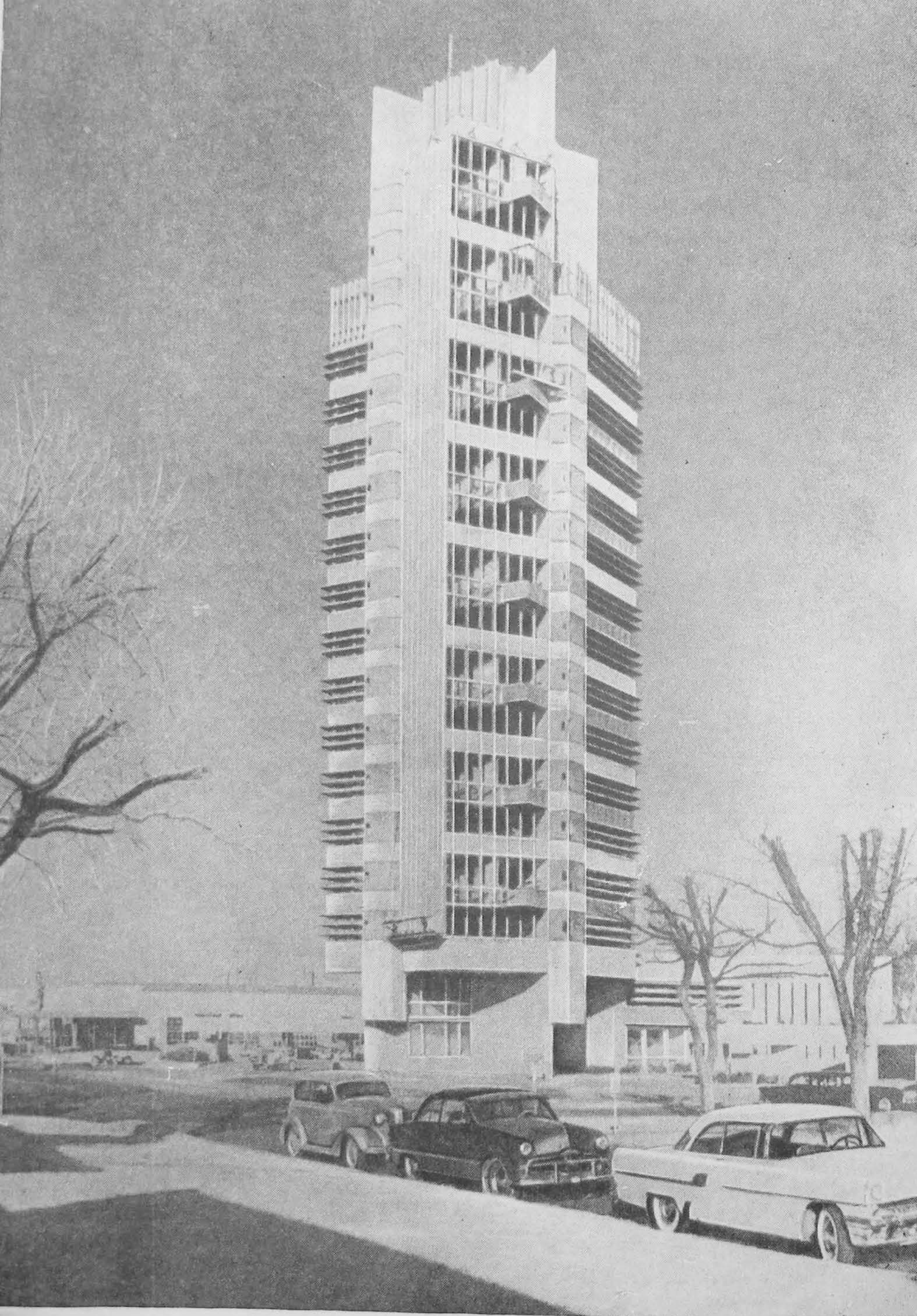


Рис. 31. Административно-жилой дом «Башня Прайса». Бартлсвил, штат Оклахома, 1956

Органичная архитектура[1]

ВЕЧЕР ПЕРВЫЙ

Выражая благодарность нашему председателю за теплое приветствие, я не могу не заметить, что «мы, британцы» делаем все с таким всеподавляющим соблюдением установленной формы, что я, стоя здесь, уже начинаю чувствовать, что мне следовало бы тщательно подготовиться к чтению выдержанной по форме лекции. Я не совсем ясно представляю себе, какими должны быть составленные по всем правилам лекции — мне в жизни не приходилось присутствовать ни на одной из них — и поэтому не знаю, как мне вам прочесть такую лекцию. Для начала я должен признаться в том, что прибыл сюда, чтобы сделать сообщение не столь высокого порядка, а именно: объявить не выдержанную по всем правилам Декларацию независимости. Великобритания уже получила от нас одну такую 4 июля 1776 г., составленную по всем правилам Декларацию независимости, которая касалась налогов[2]; эта же декларация касается духа.

Значит, я тоже мятежник? Да. Но мятежник такой, который в своей действительной работе на протяжении всей своей жизни осуществлял на практике изо дня в день то, что считал правильным. Я сам британец (отец мой уроженец Йоркшира, мать — Карнарвона[3]), но судьба занесла меня в прерии Среднего Запада Соединенных Штатов Америки, и там, среди высоких трав, я вырос и научился строить, за что должен быть благодарен большому мастеру Луису Салливену.

[1] Глава «Органичная архитектура» — запись лекций-докладов, которые Райт прочел в Лондоне, куда был приглашен для этого в 1939 г.

[2] «Декларация независимости» — акт, согласно которому 13 первоначальных штатов Северо-американского союза отвергли свою колониальную зависимость от Великобритании.

[3] Йоркшир — графство на северо-востоке Англии. Карнарвон — приморский город на западе Великобритании, в Уэльсе.

Мы в Штатах успешно работали в направлении выражения себя, как народа, в своей собственной архитектуре, когда, к добру ли, к худу ли, мы устроили первую у себя всемирную выставку, Всемирную выставку 1893 г. Там впервые Соединенные Штаты Америки увидели архитектуру как большой, слаженный концерт, — и были в восторге от нее, не особенно задумываясь над ее природой, не зная ни того, что она пришла к ним на кальках, снятых с иссохших книг, ни того, что эта «традиция» была прямо противоположной главному направлению наших собственных, ясно выраженных стремлений[1].

У нас к тому времени было много слишком высокообразованных архитекторов (вы, знакомые с архитектурой, знаете их имена) и им, ученым знатокам, имевшим готовые архитектурные рецепты, было совсем нетрудно, и даже довольно удобно, продавать эти рецепты оптом и в розницу американскому народу. Архитектура немедленно стала большим бизнесом, приодетым в старые формы мании великолепия, как только сами архитекторы (все ученые мужи) стали активными маклерами.

Наши «великие» архитекторы были в своей закулисной деятельности соавторами, занимающимися художественными вопросами архитектуры. Архитектурные фирмы в своем большинстве имели нескольких проектантов, называвшихся «архитекторами». С одной стороны, был соавтор по *внешним формам* зданий, с другой — инженер, который кое-как умудрялся с помощью подрядчика строить эти подражательные здания (черт бы их побрал!). И еще был коммерсант по общим вопросам — он доставал работу. Кажется, это наш великий архитектор Генри Ричардсон сказал, что «первый принцип архитектуры — это получить работу».

Поэтому архитектура нашей страны после бедствия Всемирной выставки 1893 г.[2] представляла собою большей частью какое-то своего рода торгашество. Что касается меня, то я не видел, чтобы такая штампованная архитектура дала какие-либо положительные результаты или имела что-нибудь общее с нашей жизнью, такой, какой она была в действительности. Я уже тогда чувствовал уверенность в том, что архитектура, которая действительно является архитектурой, исходит от своей почвы и что местность, местные условия строительства, природа материалов и назначение здания неизбежно должны определять форму и характер каждого хорошего здания. Поэтому все это столпотворение причиняло мне страдание.

Луис Салливен, мой старый учитель, благодаря которому я стал на ноги, уже успел показать себя независимым мастером, достойным внимания своего народа, когда поднятая Всемирной выставкой волна псевдоклассики, ставшей «измом», прокатилась по всей стране и смела нас.

[1] Имеется в виду новаторство Чикагской школы в 1883—1893 гг.

[2] Салливен назвал Чикагскую выставку в 1893 г., архитектура которой была представлена в формах эклектического псевдо-классицизма, бедствием, которое будет давать себя знать в архитектуре США в течение полувека.

Прошли годы и годы, прежде чем мы начали оправляться от удара. Тем временем я продолжал работать, как мог, и мало-по-малу, шаг за шагом, год за годом мной овладела совершенно новая идея строительства. Я называю ее новой, но она датируется по крайней мере пятым веком до нашей эры. Я этого тогда еще не знал, но принцип, который теперь является центральным в нашем современном движении, был ясно изложен еще в те древние времена китайским философом Лао-цзы.[1]. Первым зданием, в котором я сознательно стремился выразить эту «новую» идею, был Унитарный храм, построенный в Ок-Парке в 1904 г.

В чем заключается эта новая идея здания? Я приехал сюда к вам, надеясь показать кое-что, что могло бы представить этот идеал современной архитектуры немного более отчетливо, чем, как мне кажется, он вам представляется. Благодаря этим ранним попыткам, в Средне-западных прериях отчетливо проявилось новое внешнее выражение — незнакомое выражение принципа. Это новое внешнее выражение вскоре, благодаря немцам и голландцам, попало за границу, но сам принцип, по-видимому, большей частью оставался дома. Вы теперь все знакомы с его внешним видом, который был представлен на нескольких последующих всемирных выставках и, прежде всего, на Парижской. И во многих других современных зданиях в каждой стране вы также можете видеть поверхностные формы, которые называются «современными». Но, мне думается, сам принцип все еще мало понят и совершенно не применяется.

А посему в этих своих беседах я постараюсь изложить настолько ясно, насколько смогу, главное направление принципа, оживляющего — от рождения — этот идеал, с тем, чтобы органичная архитектура могла твердо противостоять этой новой, охватившей весь мир, волне подражаний ей самой[2]. К несчастью, я чувствую, что этому большому идеалу, который я так давно, в самом начале своей жизни, полюбил и начал осуществлять на практике, — изменили, непреднамеренно изменили, но, тем не менее, изменили его ложные друзья, кинувшиеся подражать ему, не понимая его.

Наша американская архитектура всегда импортировала к себе ваши традиционные формы. Прежде всего и главным образом: у нас жили (всегда жили) традиции старой английской колониальной архитектуры, являвшиеся для нас камнем преткновения; традиции, на которых основывалась известная нам культурная жизнь. Нам в свое время приходи-

[1] Имеется в виду «пространственная концепция» (см. стр. 20).

[2] Райт неправомерно считает, что рационалистическая архитектура функционализма-конструктивизма (так называемый «международный стиль») является не более чем подражанием его исканиям, а теоретические установки деятелей этого движения представляют собою всего лишь заимствование и искажение его идей. Райт оказал влияние на развитие современной архитектуры на Западе, в том числе на творчество представителей так называемого «международного стиля», но он не является «создателем» ни современной архитектуры вообще, ни «международного стиля», в частности.

лось бороться с этими колониальными традициями, и нам все еще приходится бороться с ними, потому что до сего дня многие наши частные здания и большинство наших общественных зданий в Соединенных Штатах стараются выражать ту раннюю традицию, являвшуюся вашей, английской. А приезжая к вам в Лондон, как, например, сейчас, я вижу здесь в оригинале почти все из производимого руками человеческими, что есть у нас.

Но, разумеется — давайте согласимся с этим — эти здания, они и у вас никогда не были оригинальными, не правда ли? То, что вы в свое время восприняли, уже тогда тоже было эклектикой, позаимствованной, мне кажется, у французов. Наш колониальный стиль — не был ли он вашим георгианским стилем? А ваш георгианский стиль — не был ли он французским, происходившим из Флоренции, из Италии? Эта итало-франко-английская архитектура большей частью и воспроизводится в Америке сегодня. Правительство до сегодняшнего дня строит в прериях Среднего Запада «колониальные» дома. В Канзасе, Дакоте и Небраске вы можете видеть эти маленькие коробки-душегубки, недавно сооруженные нашим правительством без всякого, по-видимому, учета природы, или природы архитектуры, или здравого смысла — сооруженные во имя благодетельного «обеспечения жилищной площадью».

Если мы хотим жить своей собственной жизнью, то должны быть верны — но чему? Представляется так, будто в архитектуре мы должны быть верны затухающей волне культуры, которая дошла до наших берегов уже выродившейся, и которая в лучшем случае никогда не была чем-то бо́льшим, чем дело спорного вкуса, при почти полном отсутствии знания; не обладала чувством целого, не имела ничего от реальной целостности замысла или структуры, благодаря которой новая нация могла бы начать развивать свой собственный образ жизни и своими собственными путями построить культуру, являющуюся ее собственной культурой, а не смиренно воспринятой модой дряхлости.

Это старое «колониальное» наследие, каким мы его видим теперь в свете настоящего, было трагедией. Поэтому Декларация независимости, которую я приношу вам сегодня, является не только отрицанием. Она есть утверждающее отрицание ценности раболепия или чего-либо ему подобного, и это — утверждение права живого на жизнь.

Вы в Англии, если вам так нравится, можете продолжать свои старые традиционные формы, испортившие нас. Они мертвы, но более законны здесь; они более или менее ваши, но они не наши.

Я заявляю: настало время архитектуре признать свою собственную природу, признать тот факт, что она исходит от самой жизни и существует для жизни, такой жизни, какая есть в действительности, что она существует для человека и поэтому является вещью в высшей степени человеческой; она снова должна стать самым человеческим из всех выражений человеческой природы. Архитектура является необходимой интерпретацией человеческой жизни, той, которую мы теперь знаем, — если мы хотим жить в индивидуальности и красоте.

«Классика», разумеется, не выдвигает таких положений; в «классическом» идеале не обнаруживается ничего подобного. «Классика» была больше маской, которую должна была носить жизнь, чем выражением самой жизни. Чем же тогда была псевдоклассика? Современная архитектура отвергает «главные оси и второстепенные оси» классической архитектуры. Она отвергает всякую манию великолепия, отрицает необходимость для зданий стоять по-военному «пятки вместе, носки врозь, смотреть прямо перед собой», и чтоб непременно что-то было по правую руку и что-то по левую руку. Архитектура теперь уже оказывает большее предпочтение отражению реальности, естественной свободе позы, скрытой симметрии изящества и ритму, утверждающему легкость, красоту и естественность жизни. Современная архитектура — будем говорить теперь *органичная* архитектура — есть естественная архитектура, архитектура из естественного и для естественного.

Вернемся на минутку к центральной мысли органичной архитектуры; насколько мне известно, китайский философ Лао-цзы за пятьсот лет до новой эры заявил, что реальность здания заключается не в четырех стенах и крыше, но во внутреннем пространстве, пространстве, предназначенном для жизни в нем. Эта идея совершенно противоположна всем и всяким языческим («классическим») идеалам строительства. Если вы принимаете эту концепцию строительства, классическая архитектура погибает. Совершенно новое понимание архитектуры овладело мыслью архитектора и вошло в жизнь его народа.

Я дошел до признания этой концепции инстиктивно; я не знал ничего о Лао-цзы, когда начал строить, имея ее в виду; его же я открыл много позже. Я узнал о Лао-цзы совершенно случайно. Однажды, войдя в дом из сада, где я работал, я взял небольшую книжку, которую мне прислал японский посол в Америке, и в ней наткнулся на концепцию строительства, о которой только что сказал вам. Она выражала точно то же самое, что уже было у меня в голове и что я пытался осуществлять в строительстве: «Реальность здания — не стены и крыша, а внутреннее пространство, в котором живут».

Это было именно то самое! Сначала я был немного обескуражен; ведь я уже чувствовал себя в некотором роде пророком и думал, что мне предстоит выполнить великую миссию — открыть человечеству глаза на истину, в которой оно нуждается, но после всего оказалось, что я опоздал. Эта миссия была выполнена две с половиной тысячи лет тому назад... Что ж делать? Я не мог ни спрятать книжку, ни скрыть факт. Некоторое время я чувствовал себя проколотой шиной. Но затем я начал понимать, что, в конце концов, я не позаимствовал идею у Лао-цзы; она выражает что-то глубокое, имеющее свою жизнь в нашем мире, что-то вечное, как вселенная, нечто такое, что существовало все время и будет существовать всегда. А затем я начал чувствовать, что должен гордиться

тем, что понял это так, как понял Лао-цзы, и тем, что старался *построить* это! Я не должен чувствовать себя слишком разочарованным.

Так же, как я, и вы можете считать, что это — концепция архитектуры ныне *современной* и, прежде всего, *органичной*. «Органичное» — слово, которое нужно применять по отношению к этой новой архитектуре. Таким образом, я стою здесь перед вами, проповедуя *органичную* архитектуру, объявляя органичную архитектуру современным идеалом и учением, которое так необходимо, если мы хотим видеть всю жизнь, как целое, и служить жизни, как целому, не считая никакие «традиции» существенными для этой великой Традиции.

Никакого культивирования излюбленных предвзятых форм ни прошлого, ни настоящего, ни будущего, но, вместо этого, превозносить простые законы здравого смысла, — или, если хотите, высшего смысла, — определяя формы из природы материалов, из природы назначения, понимаемой настолько хорошо, чтобы банк не выглядел греческим храмом, университет не был похож на собор, а пожарное депо на французский шато или еще на что-нибудь другое.

Форма следует функции? Да, но теперь важнее считать, что *форма и функция едины*. Когда глубокое понимание этого овладевает разумом, становится ясно, что навязывание жизни «вариантов внешнего оформления» является смертельной ошибкой; что классицизм и все прочие «измы» — это (в результате образования, полученного архитектором) навязывание жизни того, что ей не присуще. Поэтому я восстал также против всего, что касается образования, в частности, архитектурного образования.

Я верю в то, что архитекторами рождаются. Весьма сомневаюсь в том, чтобы их можно было делать. Я думаю, что если человек родился архитектором, а вы еще хотите *сделать* его архитектором, то в нынешних условиях вы его этим только погубите, потому что нет еще данных, которые можно было бы свести в систему и преподнести ему в качестве доктрин для руководства в жизни и в работе. Если вы собираетесь учить его, если вы собираетесь говорить ему, — то что́ вы будете ему говорить и кто будет его учить? Что́ есть у вас в университетах, академиях и школах такого, что вы могли бы дать молодому архитектору, который хочет действительно исходить от жизни в ее глубоком, учитывающем действительные ценности смысле, — каким он и должен быть? Есть ли в ваших архитектурных школах какой-либо опыт, который не был бы тем, что накладывается на жизнь, который не был бы кабинетной теорией или эстетством того или иного рода?

То, что я сейчас сказал и собираюсь сказать о новой концепции архитектуры, неизбежно означает конец архитектуры и искусства, понимаемых как какая-то модная эстетика. Это же беспокоит нас теперь и в самом современном движении. Вместо того, чтобы принять принципы, верно им следовать и стараться интерпретировать жизнь в соответствии с ними, выдвигают новую внешнюю форму; а молодые архитекторы, которые воспитывались и воспитываются как эклектики, воспринимают эту новую форму путем отбора и выбора, давая нам с ее помощью (если у них хватает на это данных), еще один стиль, новый вариант. И все это очень скверно, потому что это новое ничем не лучше старого, — только и всего в нем, что оно новое, да еще обладает некоторой поверхностной простотой, выдвигающей эстетику гладких плоскостей и плоских крыш.

Что касается этого нового варианта, то у вас есть свежие примеры его в Лондоне. Вы чувствуете здесь его натиск, и я думаю, что хотя в нем видны определенные побудительные мотивы и некоторая преданность новому идеалу, а также сто́ящие внимания смелость и самопожертвование, — сам принцип здесь отсутствует, а потому результаты в настоящий момент являются бедствием. Что они делают с Лондоном! Впрочем, может быть, Лондон этого заслуживает, — не знаю.

Вернемся к существу предмета, положения которого я собираюсь защищать. Я говорил о «Декларации независимости»; вы можете спросить: независимости от чего? Что ж, я повторяю: независимости от всякого навязывания извне, от всего, что не связано с жизнью; независимости от классицизма старого или нового — и от раболепия перед так называемыми «классиками», независимости от дальнейшего умерщвления жизни нынешними деляческими и академическими образцами. И — что самое главное: мы отвергаем всякое навязывание извне чего бы то ни было; декларация независимости касается не только культурной отсталости наших «старых колониальных традиций», но и нашей эклектики, поддерживаемой образованием. Я заявляю о решительной независимости от всякой академической эстетики — какой бы то ни было, где бы и как бы она ни была почитаема.

Мы привыкли догадываться, «чувствовать», голословно утверждать и предсказывать, но теперь мы кое-что знаем. Может быть, это утверждение звучит странно, может быть, оно кажется неподобающим и вызывающим, — но эта так: мы *знаем*. Мы теперь знаем, что можем доверять жизни — в глубоком смысле этих слов. Мы знаем, что жизни нужно доверять. Мы знаем, что интерпретация жизни — это истинное призвание архитектора, потому что мы знаем: здания строятся для жизни, чтобы в них жили и чтобы в них жили счастливо; здания делаются такими, чтобы приносить в жизнь радость и живую красоту. Но в действительной жизни все эти слова — правда, красота, любовь — с таким размахом распродаются по дешевке нашими рекламными агентами (думаю, это же касается и Англии, потому что, вращаясь среди вас, я начинаю видеть, что почти все, что мы делаем и имеем, так или иначе перекликается с Англией), что я до сих пор избегал употреблять эти благородные слова, как «подозрительные». Если бы мы серьезно и глубоко взялись за расследование также и английской практики употребления слов, то нашли бы вас виновными не только в такой же мере, как и мы, но и во многом другом, касающемся культуры — я уверен, леди и джентльмены!

Теперь, оглядываясь на старый порядок, мы приходим к выводу: вместо того, чтобы обращаться к источнику вдохновения, вместо того, чтобы обращаться к естественному принципу, доверяя жизни и любя жизнь, обращаясь к нему за вдохновением и знаниями, вместо этого мы обращались к университетским кафедрам, к их превозносимым заплесневелым книгам, к известным кабинетным ученым, которые были учениками кабинетных ученых, в свою очередь известных отпрысков кабинетной науки.

На этом ложном, неправомерном пути мы получали только «указания» и сомнительную подготовку до тех пор, пока все общество, «образованное» выше своих возможностей, не может больше, под напором реальности, выносить подобное положение вещей. Lieber Meister[1] говорил, что «гнилой интеллигент» — это «человек, образованный выше своих возможностей», и я уверяю вас, что Америка образована действительно намного выше своих возможностей, и что это ее образование в настоящее время не состоит даже в шапочном знакомстве с подлинной культурой. Насколько вы находитесь в лучшем положении, судить вам, леди и джентльмены.

[1] Lieber Meister (нем.) — дорогой учитель (хозяин, патрон, мастер). Так Райт называет Л. Салливена.

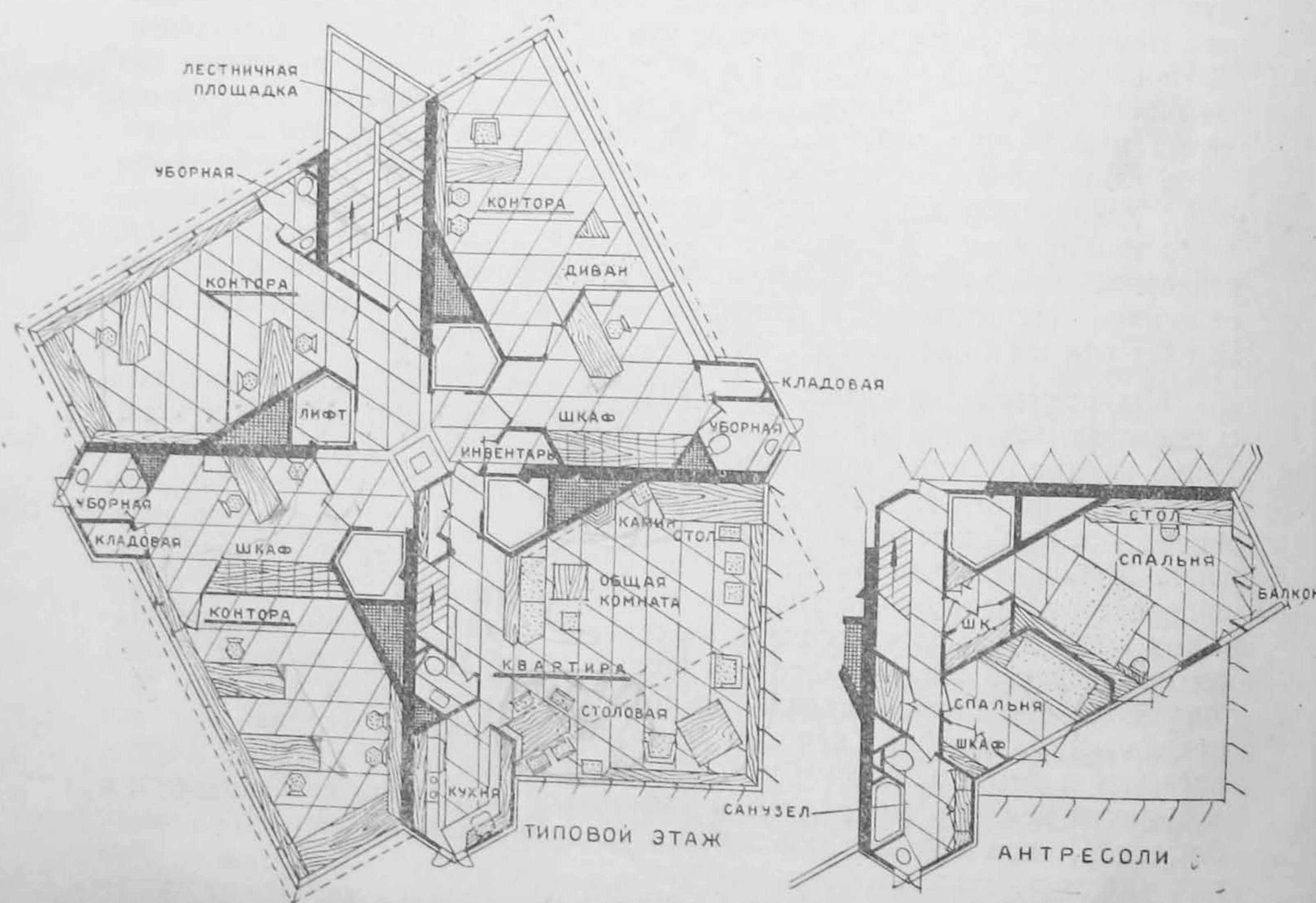


Рис. 32. «Башня Прайса». План типового этажа

Таков открытый вызов Англии, и в не меньшей степени вызов нашей собственной нации, да, — вызов всему миру: смотреть в лицо новой реальности и разрабатывать ее для высшей цели и для лучшего окончания.

Собственно говоря, реальность не нова — разве что мы новы для реальности.

В какой мере мы новы для реальности, думаю, вы все можете видеть, осматривая наши улицы в городах, пригородах и селах. И вы можете видеть это не только в архитектуре; вы можете видеть это в одежде, обычаях, в которых запутаны всякие понятия о целесообразности и пользе; вы можете видеть это также и в том, в каком состоянии находится нынешний мир — истерический, беспокойный, с тревожным чувством нависшей опасности и всеобщей гибели. Все идеальное потеряло надлежащую взаимосвязь с материальным. Короче говоря, мы растеряны, мы не хозяева положения.

Посмотрите на себя с вашими «обязанностями». О чем они говорят? О нем говорит все положение нынешнего мира, кроме как о необходимости доверия в жизни; необходимости какого-то направления, хотя бы такого, которое может указать наш идеал органичной архитектуры. Он имеет большое миротворное и прогрессивное значение, потому что он конструктивен.

Из земли к свету — да! Не только здание должно следовать этому, но и мы не можем иметь органичной архитектуры, если не достигнем органичного общества! Мы можем строить какое-то количество зданий для какой-то части народа, понимающей значение и ценность того «чувства целого», которое мы называем «органичным», но мы не можем иметь архитектуры для общества.

Мы, любящие архитектуру и признающие ее великой структурой во всем — в музыке, живописи, скульптуре и в самой жизни, — мы должны как-то действовать в качестве посредников, может быть, миссионеров. Но я очень хорошо знаю, сколь опасен миссионерский дух; я сам происхожу из рода проповедников, восходящего еще ко времени Реформации. Я видел, как миссионеры потерпели неудачу в Японии[1] и я вижу, какое зло другие, им подобные, сеют по всему миру; но ради архитектуры, которая должна приобрести социальную жизнь в смысле

[1] Миссионеры-иезуиты, распространявшие католичество при поддержке местной феодальной верхушки, имели большой успех в Японии в XVI в. Но в XVII в. христианство стало идеологической оболочкой крестьянского движения, и это было одной из причин того, что миссионеры и вообще иностранцы были японскими властями изгнаны из страны.

органичной архитектуры, мы, занимающиеся ею, неизбежно должны стать до некоторой степени миссионерами.

Однако для архитекторов было бы лучше, — и вполне достаточно, — если бы они до конца придерживались своих задач и спокойно работали по своему собственному разумению. Мне кажется, что и я сам не имею особенного права стоять здесь перед вами и проповедовать, но это дело всей моей жизни, и я поклялся никогда не пытаться говорить чего-либо, что я сам не испробовал на практике и поэтому не совсем хорошо знаю. А посему беседа ни в малейшей степени не является академической.

Как и многие другие повествования о предприятиях, в которых человек принимал личное участие, она будет изобиловать разговорами персонально о себе. Но неважно. Невзирая на болезненные ощущения и бесконечное отвращение, которое я могу вызывать у некоторых тонких натур среди британских ученых, эти беседы предназначены вам, насколько они могут для вас чего-либо стоить.

Сколь ни трудно говорить, все же это сравнительно легко; всегда легче высказать идеал, чем строить согласно нему. Если вы попробуете, то узнаете, как трудно строить форму, исходя от земли, независимо, правдиво и искренне. Однако же до тех пор, пока это не будет сделано, весь этот безумный мир будет таким же нервозным, ревнивым, завистливым, низким и неподходящим для жизни в нем, каким он является сейчас.

Я действительно чувствую, стоя здесь и говоря перед вами на основании опыта практического строительства, будучи усердным архитектором-практиком, что здесь — в этом идеале органичной формы — следует искать главное направление не только самой архитектуры, но и подлинно собственной культуры для всех в современном мире.

И я попытаюсь в нескольких последующих лекциях показать, как этот простой принцип органичной архитектуры уже начал применяться в практической работе, попытаюсь указать на то, что делается, и показать — по крайней мере, на экране — разницу между зданиями, одушевленными этим духом, и такими зданиями, какие все еще строятся в наших больших городах правительством или вообще согласно «предписаниям», и которые наши великие нации строят для того, чтобы выразить достоинство официальной власти.

В качестве примера приведем широко известный случай: купол собора св. Петра в Риме. Микеланджело не был архитектором; он был художником, но не очень хорошим; он был скульптором — и хорошим скульптором. Но он строил здания и, в частности, в отношении одного здания у него возникла грандиозная идея.

Купол, как арка, дает распор у своего основания. Распору каждой арки должно что-то противодействовать, иначе она обрушится. Микеланджело это, по-видимому, не особенно беспокоило. Наверное он этого и не знал достаточно хорошо. Но форма — «купол» — заинтриговала его. До этого купола́ имели спрятанные в глубине массива здания опоры и

поэтому представляли собою прочные архитектурные сооружения. Но Микеланджело решил, что было бы красиво поднять грандиозный купол высоко в небо, поставив его на стойки. Он так и сделал. В результате был достигнут фантастический художественно-скульптурный эффект, фактически бессмысленный; помпезный анахронизм. Перед окончанием сооружения купола у его основания появились трещины и начали падать куски кладки. Спешно созвали кузнецов со всего Рима, они начали быстро ковать большую цепь, чтобы связать ею купол Микельанджело. Цепь была установлена как раз вовремя. Она и сейчас там.

Так вот, мораль в том, что необычайная архитектурная стряпня, вся в карнизах и пилястрах, фальшивая, не верная сама себе, стала символом официальной власти во всем мире. Он у нас в Америке всюду. Он служит нашему национальному Капитолию, а также административным зданиям штатов и округов. Даже районы любят устанавливать купола на свои опилястренные административные учреждения и большой бизнес пытается украсть его, хотя, славу богу, пока еще благополучно обходится средневековыми массивами.

Столь же бессмысленной и столь же неорганичной является вся эта лишенная мысли академическая архитектура, в которую сегодня втискивается жизнь. Мы уже больше вообще не думаем об этом. Даже те дома, в которых мы живем или для которых мы живем, больше не строятся *на основе мысли*. Да этого не было и раньше. Они строились только *на основе вкуса*. Возьмите ваш великий собор св. Павла. Сэр Христофор Рен, любимец Англии (несомненно, он пользовался большим признанием у людей своего времени), построил для вас купол по образцу купола Микеланджело. Сэр Христофор имел смелость хвалиться тем, что его купол мог бы стоять и без цепи, но в то же время он использовал цепь. Я упоминаю этот случай в качестве характеристики того, против чего приходилось бороться органичной архитектуре и против чего ей приходится продолжать борьбу еще и сейчас.

Так что, как видите, для того, кто молод духом, дел хватит — нужно еще проделать большую работу. Нужно продолжать борьбу за очищение от груза мертвого прошлого, за ясную мысль, направленную на прямое и честное строительство, соответствующее своему месту и условиям. Это все не так просто, хотя и не слишком трудно. Это, однако, не может быть проделано одними только архитекторами, в то время как сам наш общественный строй находится в таком же бессмысленном хаотическом состоянии.

Но в куче хлама, оставленного нам профессиональным эстетством, еще не погиб живой дух. Старый порядок проходит, и в это же время наощупь пробирается новый, растет и надеется найти выход к чему-то более целостному и связанному с законами природы: это — любовь к человеческой природе и понимание человеческой жизни. Дальше мы увидим, что́ может быть сделано.

ВЕЧЕР ВТОРОЙ

Первое, что я хочу сказать для начала нашей второй беседы, это то, что перед вами сегодня не будет лектора: это видно также из демонстрировавшегося сейчас кинофильма. Сегодня перед вами работник строительства. Я хотел бы, чтобы практики почаще выходили на эту кафедру и говорили на основании своего собственного опыта, говорили вам, рубя прямо с плеча, о том, что действительно происходит в мире.

Как я уже объяснял в предыдущей лекции, новая архитектура — это поистине серьезные поиски реальности. Люди и все их вещи настолько покрылись поверхностными наслоениями, так до неузнаваемости искажены псевдо-классической маской, которую носят везде, где существует образование, что поиски эти стали довольно трудными.

Мне кажется, что носить маску — это своего рода оборонительная тактика. Не создав в течение, по крайней мере, пятисот лет ничего собственного в области культуры, мы позаимствовали то, что сочли наиболее подходящим для нас или, скорее всего, то, что нам больше всего понравилось, и старались использовать его как могли. Мы делали это очень хорошо, правда? Англичане делали хорошо и французы делали хорошо, потому что они послали за самими итальянцами, призвав их на помощь — ввести во Франции итальянский ренессанс. Но англичане, хотя и менее утонченные и элегантные, отлично справились с этим сами, сжившись с ним по-своему и приспособив его к своим условиям. Они придали этому любопытному французскому ренессансу довольно домашний вид. Что мне больше всего нравится в вашей стране сегодня и чем я восхищаюсь, это тот домашний уют, который вы так хорошо умеете устраивать — вопреки ренессансу, заметьте, а не благодаря ему.

Трудно достичь такого уюта в новом, пока оно еще не прижилось. Но мы в наших новых домах для средней американской семьи[1], я думаю, достигаем и даже превосходим его. Первое условие уюта, как мне кажется, заключается в том, чтобы каждое строящееся здание любило землю, на которой оно стоит. Слишком многие дома старой традиционной архитектуры, ну, и, конечно, псевдо-классической архитектуры и, я сказал бы также, той колониальной архитектуры в георгианском стиле, которую мы имеем (возрождение возрожденного возрождения), в действительности ненавидят землю и своим видом говорят об этом.

Дом просто стоит, где придется, — вот и все. Нет никакой разницы, стоит он на уклоне или на ровной почве, в лесистой местности или на голой скале. Независимо от конкретных топографических условий, всюду все тот же штамп «традиции» — вдоль и поперек, сверху и донизу.

[1] Райт говорит здесь о «Usonian homes» — типе одноквартирного жилого дома, развиваемом им с середины 30-х годов (см. прим. на стр. 113).

Вход обычно в центре. Комнаты слева и комнаты справа, крыло здесь и крыло там.

Вы должны принять все это, как оно есть, или отбросить полностью! Если вы будете следовать этой дурацкой, но священной традиции, то будете уважаемы, а может быть, вами будут и восторгаться. Если вы будете отклоняться от нее, то вы — опасны, и сами будете в опасности.

Но это не жизнь, как мы ее понимаем. Отражение того, о чем я говорю, проявляется в зданиях, которые вы только что видели на экране. Если в этих зданиях бывают «оси», — главные и второстепенные, — то только тогда, когда они естественно вызываются обстоятельствами. Иногда оси естественны, но известная нам архитектура, построенная на главных осях и второстепенных осях, которую мы называем «классической», никогда не была предназначена для служения жизни; она была в основном навязана жизни.

Это навязывание было не преднамеренным, но от него никуда не уйдешь; в нем — проявление не демократии, а монархии; оно не из действительной жизни здания, не является естественным ее отражением.

Попросту говоря, естественное отражение, о котором я говорю, — прямое отражение нашего в Тейлизине нынешнего взгляда на то, что составляет основу наших зданий. Здания, которые мы там строим, дали начало движению, подобно тому, как ствол дерева дает ветви и листья. Всеми доступными нам путями мы на практике проводим эти принципы и идеалы, ежедневно тесно соприкасаясь с жизнью и с природой в первоисточнике.

Но тем не менее у нас[1] появилось слишком далекое левое крыло или ответвление, появилось и слишком далекое правое крыло или ответвление. Представители левого крыла восприняли внешний вид того, что мы любили осуществлять в своей практике, и с проницательностью живописцев свели все к видимости, к поверхностному стилю. Иными словами, мы в лице левых подошли к другой поверхностной попытке уйти от реальности путем той же старой эстетской практики вместо чувства того, что теперь, когда возникает возможность строить здания на научной основе, наука и искусство и даже религия должны, как одно целое, найти выражение в том, что мы строим. Представители правого крыла видят только приемы и, зная кое-что о средствах, преувеличивают и то и другое. К несчастью, образование дает только таких молодых людей, которые могут делать вещи путем отбора и выбора, а не развивать изнутри с помощью творческого импульса и инстинкта, руководимого испытанными принципами.

Таким образом, левое крыло этого движения, уже оформившееся, вы можете видеть сегодня в Штатах и у каждой другой нации в зданиях, называемых «современными». У вас тоже они есть, и мы замети-

[1] Т. е. в современной архитектуре капиталистических стран.

ли, что́ они сделали Лондону. Они есть и в России. Вы можете видеть, что они сделали России. Русские, хорошенько разглядев их, сразу же выбросили тех, кто их строил, или обошлись с ними неласково, потому что удалой и романтический русский характер не мог примириться с импортом таких вещей. Но странное дело, выбросив одну поверхностную эстетику, которая им не понравилась, они теперь обратились к старой, которая еще хуже. Они вернулись к «классической» архитектуре, потому что, не зная органичной архитектуры, они думали, что эти плоскостные здания левого крыла являются современной архитектурой. И есть опасность того, что в Лондоне вы склонны думать то же самое.

Мы в Тейлизине смотрим на эти новые здания, жесткие, худосочные, непривлекательные, как на нигилизм в части внешнего вида, полезный, но являющийся по существу только выражением другой эстетики, которая хотя и лучше, но не намного ближе к правде архитектуры как сердца жизни, чем предшествовавшие ей украшательство и мания великолепия.

Поскольку современной архитектурой может быть названо все, что строится сейчас, а мы говорим об органичной архитектуре, будем применять термин «органичная архитектура». Позвольте мне повторить, что слово «органичная» неприменимо к так называемой классической архитектуре в какой бы то ни было форме, неприменимо оно также к домам архитектуры какого-либо «периода», даже к «георгианским», в которых мы живем сегодня. Этот термин не применяется и к чему-либо другому, что у нас есть. Оно, однако, могло бы быть применено к старым японским зданиям; японская жилая архитектура была подлинно органичной архитектурой. Оно могло бы быть применено к некоторым другим периодам мировой архитектуры. Египетская архитектура была в этом смысле органичной архитектурой, выражением человеческого чувства формы. Готические соборы в средние века обладали многим, что было органичным по характеру, и они стали оказывать влияние, будучи прекрасными, поскольку в них жило качество, которое было *органичным*, так же как это имело место и в других обладавших им архитектурах. Греческая архитектура не знала его совершенно! Она была высшей степенью поисков изящного решения.

Работая с учениками, я заметил, что когда идея органичной архитектуры начинает усваиваться молодым разумом, случается нечто: что-то определенное для жизни. Что-то значительное происходит во взглядах человека на жизнь. Он не может больше терпеть эти необоснованные ограничения, эмпирические предвзятые каноны, пустые оперные жесты, нарочитые позы, которые во всех псевдо-классических и псевдо-ренессансных зданиях считаются искусством и архитектурой. Человек начинает желать чего-то близкого к земле, более исходящего от жизни, а не накладываемого на нее. Мы начинаем хотеть жить, как подобает мыслящим человеческим существам.

Таким образом, первое, что сделало новое движение с самого начала — это изгнание «стилей», за которыми последовали явные «главные оси и второстепенные оси» классической архитектуры. Мы желали симметрии и ритма, потому что они представляют жизнь, но симметрии скрытой, изящной, ритма интегрального, вытекающего из внутреннего построения, но не поверхностного и показного, самодовлеющего и накладываемого, где попало. А за основу всех пропорций нами всегда брался человеческий масштаб.

Однако новое движение — оно является настоящим «движением» — возникшее, как утверждение этих принципов, среди высоких трав западных прерий, стало в основном более или менее бесплодным. Я сам мог бы горько разочароваться в нем. Но этого нет. Я чувствую себя счастливым и все еще интересуюсь любимым предметом, так как признаю, что каждое новое движение, касающееся философии строительства и бытия, неизбежно, вследствие преобладающего у нас характера образования, подвержено эксплуатации и, наверное, временным крахам.

Мы не можем обвинять молодых архитекторов, воспитанных книгами или у чертежных досок «фабрики проектов», или ставших архитекторами на основе схоластических предписаний, в том, что они не идут дальше поверхностного знакомства с применением новых принципов. Слишком мало прецедентов, на которые можно было бы полагаться. А если они вообще могут найти прецедент, то очень скоро, хоть и неумышленно, начинают его эксплуатировать. Так что вполне естественно мы вскоре приобретаем лишь нового кабинетного архитектора, применяющего несколько иной тип ложного фасада. У нас возникло также то, что мы стали называть «обновленной» или «очищенной от украшений» классикой. Таково, по крайней мере, сегодня влияние современного движения на древние классические ордера. Классика, не уступающая ни на йоту в том, что касается мысли, но упрощающая свой внешний вид путем соскабливания деталей фасадов, чтобы приспособиться к новой эстетике. Здания архитекторов старой классической школы начинают походить на те здания, которые теперь строят специалисты по новой простоте. Этим достигаются новые эффекты, и «очищенная» классика нравится нам больше старой, орнаментованной классики.

Что ж, и то хорошо. И этим хорошим мы прямо обязаны нашему новому движению. Кто-то сказал и, я думаю, очень хорошо сказал, что наиболее передовые из либералов осуществляют свое дело не столько благодаря действиям собственных сил, сколько делая других более либеральными. Теперь нечто подобное происходит благодря нам. Сегодня мы имеем многое во внешнем виде зданий по всему миру, что является прямым следствием удара и натиска новой идеи. Но, достигнув этого, мы должны идти с ним дальше в практическое строительство и устанавливать определенные практические принципы даже в наших архитектурных школах. Однако должны ли у нас быть в ближайшем буду-

щем школы в том же смысле, что и старые и нынешние школы? И должны ли у нас быть также города — в том виде, в каком мы имели города до сих пор?

Лично я убежден, что и школы и города изжили себя. Большой город, хаотический в наилучших возможных условиях, стал невозможен с научной точки зрения. Лошадь и двуколка, а больше пешком... и за воротами города враг? Когда-то было достаточно запереть ворота и враг не мог войти в город. Когда жизнь была примитивной, а вещи в техническом отношении совсем иными, разросшийся город имел смысл — он был необходим. Но для чего нужен разросшийся город теперь?

Если бы мы были менее привержены к своим привычкам, если бы мы были меньше похожи на овец, если бы годы привычки к навязываемому нам извне не привели нас к тому, что город нам нравится, то мы больше не могли бы его вынести. Теперь жить в большом современном городе может стоить жизни. Кто-то сказал, что для того, чтобы перейти улицу в Нью-Йорке, нужно родиться на той стороне. Забраться в этот ныне бессмысленный хаос и выбраться из него стоит человеку слишком много жизни.

Нам скоро потребуется, чтобы у власти были высокоразвитые умы, которым было бы доступно современное чувство простора, столь характерное для наших дней, теперь когда техника доступна каждому, богатому и бедному. Нам скоро потребуется способность понять, что дверь этой клетки — этой вещи, которую мы называем большим городом — наконец открыта. Дверь открыта и мы можем бежать. Мы можем покинуть клетку и она может прекратить свое существование навсегда. Нам следовало бы также понять, что теперь скопления в городах чрезвычайно уязвимы; нас легко могут уничтожать массами.

Люди все еще питают ненависть друг к другу, и разрушительные силы более, чем когда-либо, не укрощены. Когда-то горожане защищали себя с помощью городских стен и ворот в стенах. Они могли запереться от врага. Теперь такой простой способ уже неприменим. Но еще важнее этой угрозы — новое чувство простора, растущее благодря скорости и возможностям мгновенных взаимных связей, новая потребность в том, чтобы внешнее пространство входило в здание, а внутреннее — свободно связывалось с внешним.

Сад и дом могут теперь быть одним целым. Во всякой хорошей органичной постройке трудно сказать, где кончается сад и где начинается дом, или где кончается дом и начинается сад — и это так и должно быть, так как органичная архитектура заявляет, что мы по природе — животные, любящие живую землю, и, поскольку мы почитаем землю, знаем ее и связаны в своей жизни с тем, что она может нам давать и что мы делаем на ней, то, связывая себя с землей, осуществляем свое врожденное право. Поэтому мы можем поселиться в любом месте на земле и чувствовать себя счастливыми, будучи сами собой. Но в огромной деревне, называемой большим городом, мы должны следить за каж-

дым своим шагом, увертываться от машин, буквально рисковать своей жизнью, чтобы пройти куда-нибудь, при этом растрачивая все свои нервы и половину своего времени только для того, чтобы попасть, куда нужно, и потом вернуться обратно, если удастся вернуться. И мы продолжаем осуществлять бессмысленную городскую концентрацию, тесноту, грязь и нагромождение, тогда как основания для этого исчезли с возникновением научных изобретений, которые теперь со всех сторон угрожают жизни каждого из нас.

Разве не вправе мы были с полным основанием ожидать, что наши архитекторы творчески учтут сложившуюся обстановку с тем, чтобы мы могли избавиться от всего этого или чтобы все это было сделано более по-человечески и как можно скорее? Ни в какой мере невозможно удовлетворительно переделать наши большие города. Подумайте о том, что скопление и скученность только начинаются! Скоро трое из пяти англичан будут ездить на автомобилях. Нет, ни в какой мере невозможно переделать здания в старом стиле, все еще называемые «классическими». Коренным образом спасти современное человечество от мук и страданий, которые оно само себе причиняет, должна новая мысль, обладающая способностью научного и творчески-созидательного проникновения в природу того, что должно быть сделано, и способа, каким оно должно было быть сделано; эта мысль готова приступить к действию, выступая в виде органичной архитектуры.

Недостаточно быть только искренним. Я думаю, настало время, когда человек должен разуметь. Вы, молодые архитекторы, — вас так много в этом зале, — вы должны быть в состоянии осознать значение этого кризиса и научиться действовать от общего к частному при решении этих совершенно новых задач. Тогда это движение к органичной архитектуре будет настоящим, идущим в гору, передовым движением самой жизни, потому что, я уверен, в центре ее будет истина культуры и исконного характера каждого народа и каждой страны. Я уверен, что это применимо к Англии так же, как это применимо к Соединенным Штатам.

Я уже сказал, что был несколько огорчен, увидев по приезде сюда, как почти все, что стоит на нашей земле, происходит из Лондона, пришло к нам из Соединенного Королевства — почти все злоупотребления и извращения в нашей культуре, почти вся наша плохая архитектура и многие из наших плохих привычек. Но я счастлив сказать, что, как я теперь вижу, очень многое хорошее также пришло от вас. Я не могу и не хочу этого отрицать. Я рад сказать, что наше английское наследие — это лучшее, что мы имеем, при условии, если мы в состоянии его понимать, смотреть на него со стороны, а не восторгаться им без меры.

Выступая здесь, я действительно являюсь эмиссаром живой земли, проповедующим все, что есть лучшего в новой и свежей жизни. Я настоятельно убеждаю вас, чтобы вы немного позабыли условности, навязанные нам образованием, оставили свой консерватизм, рассуждали немного более свободно, и чтобы все вы — в том числе каждый архитектор — не-

13 Райт Ф. Л.

пременно — ежедневно минут по семь, если удастся — немного более серьезно и немного более глубоко, чем обычно, думали о том, что́ составляет органичный характер в экономике, государственном строе, архитектуре, а также — почему бы нет? — и в торговле.

Настоящая архитектура, леди и джентельмены, это поэзия. Хорошее здание — это величайшая из поэм, если оно — органичная архитектура. Тот факт, что здание стоит лицом к лицу с реальностью, служит жизни и облегчает ее, делает повседневную жизнь более дотойной того, чтобы жить, и улучшает условия жизни в нем, улучшает условия удовлетворения утилитарных нужд — не уменьшает, а увеличивает основания для того, чтобы здание было поэзией. Каждый большой архитектор — обязательно большой поэт. Он должен быть большим, оригинальным интепретатором своего времени, своего дня, своего века.

Сегодня днем я был в Архитектурной ассоциации[1] и выступал перед более чем двумястами пятьюдесятью молодыми людьми, представляющими собой лишь горсточку тех, кого вы готовите в качестве архитекторов, которые будут участвовать в строительстве вашего будущего. То были они. Они получали там образование, — но какое? Я не собираюсь порицать именно их или их преподавателей, потому что такое же положение теперь имеет место во всем мире. Оно хуже в США, чем в Англии. Оно хуже у нас потому, что мы имеем для него меньше оправданий.

Но что же следовало бы этим ребятам делать теперь, в свете роста движения к органичному выражению жизни? Где им следует быть? Совсем не там. Они должны иметь землю, составлять проекты, разрабатывать рабочие чертежи для зданий, которые они хотят на этой земле строить, и для процессов этого практического строительства. Кто-то должен дать им эту землю; здесь, в Англии, так много прекрасных земель, как нарочно их ожидающих. Ребята должны выйти на эту землю, и вдохновленные ею — строить. И так, при строительстве с проектированием и при проектировании со строительством, одновременно создавая замыслы и выполняя чертежи, они научатся чему-то действительному с пóтом учебы на загорелых лбах. Согласен, что это, может быть, и не «образование», но зато это была бы культура. А культура — теперь — намного важнее.

Сегодня, я думаю, между системой образования в Америке и тем, что мы называем культурой, нет ничего общего. А поскольку вы, Англия, были нашим учителем, иначе ли обстоит дело у вас?

Вопрос. *Из слов мистера Райта я понял, что города — плохой институт и что нам следует выехать в сельскую местность и жить там. Не погубим ли мы этим сельскую местность и не потеряет ли она свой характер, который мы хотим сохранить?*

[1] Имеется в виду школа Архитектурной ассоциации — ведущая высшая архитектурная школа Англии.

Райт. Это разумный вопрос, а мнение, что города — плохой институт, теперь вполне естественно. Но что касается опасности для сельской местности, то мы, разумеется, не говорим о таких зданиях, которые теперь представляют собою распространение города в загородную местность. Боже сохрани! Мы говорим о том, что загородная местность сама должна развивать тип строительства, которое было бы представлено естественными зданиями, ставшими частью местности, зданиями, неотъемлемо ей принадлежащими. Такие здания будут существовать. Уже есть некоторое число их.

Я тоже не хотел бы видеть эти ваши лондонские дома в английской сельской местности. Они вместе с примыкающими к ним клочками придомовых участков битком набиты отсталой жизнью. Эти ваши дома производят на меня гнетущее впечатление. Им недостает надлежащего чувства свободной земли и в них совершенно нет какого-либо современного чувства жизни вообще.

Если бы Лондон был сохранен как музейное место путем превращения в парки его частей, не имеющих значения и нежелательных для сохранения, он стал бы большой ценностью для будущего. Мне бы не хотелось видеть, как строители шаг за шагом разрушают его. Я бы хотел видеть, как убираются трущобы и не имеющие значения части, а ценные, исторические части старого Лондона сохраняются для потомства, будучи размещенными в большом парке, тогда как люди, научившись строить, обращаются к действительной работе, и вся английская земля становится одним прекрасным современным городом в новом смысле этого слова, городом, в котором сельская местность стала еще прекраснее благодаря зданиям и даже фабрикам. Тогда люди могли бы ездить в Лондон и смотреть, каким он был раньше. Это возможно.

Вопрос. *Что бы вы сделали, если бы вам пришлось строить что-то новое в старом городе? Ввели бы вы в него свою собственную архитектуру или подумали о чем-либо соответствующем тому, что там уже есть?*

Райт. Думаю, этот вопрос касается проблемы настоящего момента: как в этот переходный период продолжать жизнь в старом городе, не разрушая его новыми идеями или выкидышами старых. Если бы мне предложили строить здание в Лондоне в свете того, что я говорил, то я бы не знал, что делать. Но если бы я вообще строил, то старался бы построить что-либо по крайней мере не возмутительное, что-либо такое, что наименьшим образом оскорбляло и унижало бы мое ощущение Лондона. Но что именно это было бы, разве я знаю? Все, что теперь возможно в зданиях, которые вы строите в своем городе, — это только некоторым образом смягчать положение. Теперь город не может породить ничего чистокровного, что представляло бы целеустремленность и обладало бы характером. Но вы можете кое-что сделать, чтобы облегчить тягость угасания этого старого города, сделать его удобным на то время, которое осталось до его неизбежного распада.

Вопрос. *Как вы представляете себе осуществление свободной сельской местности в саду, представляющем собою участок шириною в 20, 30 или 60 м? Это очень острая для Англии проблема, и повсюду у нас разбиваются очень маленькие участки.*

Райт. Участок размером 20 на 30 *м* или какое-либо размещение участков в линию — ужасная вещь, с самого начала делающая невозможной настоящую жизнь. Почему должны быть такие маленькие участки — даже в Англии — для кого бы то ни было? Что касается нас, то если бы каждый в Соединенных Штатах Америки имел в своем распоряжении один акр земли, мы не заполнили бы даже один только штат Техас. И, я уверен, вы бы были удивлены, узнав, сколько мог бы иметь каждый, если взять население Англии и подсчитать, какая площадь земли могла бы быть использована каждой семьей, если бы вся земля использовалась должным образом. Когда люди толпятся в одном месте, как, например, в Лондоне, кажется, что для них не найдется места во всем мире. Но недалеко отсюда, в Ричмонде[1] есть парк площадью в 400 *га!* На днях я сидел за обедом рядом с джентльменом, который говорил о своем поместье в 2 000 *га.* На Британских островах много места для британцев, а британский пейзаж весьма привлекателен.

Вопрос. *Не является ли этот ваш идеал в корне противоречащим основному принципу человеческого общества? Несомненно, человеческие существа еще стремятся к обществу себе подобных, а не к тому, чтобы рассеиваться, удаляясь, как только можно, от родственных им человеческих существ?*

Райт. Разве я сказал «удаляясь, как только можно»? Но я думаю, молодой джентльмен задал весьма разумный вопрос. Он думает, что мы еще подобны овцам и обладаем животными признаками. Да, мы ими обладаем. Но я верю, что культура — вопреки городскому воспитанию и образованию — кое-что сделала для нас, и думаю, что культура должна и будет продолжать это путем обучения естествознанию и земледелию. Если мы, благодаря дарованному нам духу, должны расти и развиваться как человеческие существа, то будем становиться все меньше и меньше подобны животным и, в свете современности, будем все меньше и меньше стремиться к «стаду».

Хотя мы и являемся животными, новый философский принцип реальности и ныне впервые данные человечеству наукой большие возможности, результатом которых является величественное ощущение скорости и пространства, привлекают нас настолько, что, используя эти научные дары, мы стремимся к стаду с бо́льшим разумением и поэтому скопляемся в стада все в меньшей и меньшей степени. Я не говорю, что мы должны отдалиться друг от друга, как только можно, но я говорю, что мы должны отдалиться друг от друга достаточно далеко для современного чувства пространства и для жизни, которая должна быть нашей собственной, а не жизнью за счет кого-то.

[1] Ричмонд — город на юге Великобритании, входит в состав Большого Лондона.

Вопрос. *Не является ли неизбежным то, что органичная архитектура разовьет свой комплекс схем и образцов и что у нее тоже будут догматы и принципы, которые нужно будет разъяснять обучающимся? Не следует ли дать движению определенную базисную структуру и определенное направление, чтобы оно не разбрелось в сто одном направлении?*

Райт. Это спорный вопрос и я думаю, что проще всего ответить на него, сказав: да и нет. Мы все — в Британии, наверное, так же, как и в Америке, являемся, благодаря полученному нами образованию, эклектиками, и этот впитанный нами эклектизм стал нашим подходом к жизни. Поэтому подражание, в целом и в деталях, неизбежно. Люди *будут*, с одной стороны, принимать эти идеи и принципы как таковые и эксплуатировать их, с другой стороны, — делать из них формулы для академического обучения. Академии вскоре будут создавать условный стиль там, где нужен только стиль как результат. Да они уже фактически сделали это.

Но что́ мы не должны забывать, так это то, что мы больше не хотим такого стиля, если вы это имеет в виду, говоря о «базисной структуре». Человечеству нужна индивидуальность, вечно свежая и новая — в каждом случае, для каждого поколения, для каждого народа на земле.

Закон изменений — неизменный закон; единственый закон, который мы не принимаем в расчет. Это единственный закон, который мы не научились учитывать и уважать, приступая к образованию формы. Мы пытались пресечь и задержать приливы жизни. К чему продолжать это? Почему бы не увидеть, что если вообще нужно стремиться к эстетической форме, то это должна быть свободная форма, наиболее способствующая росту, та, которая в наибольшей степени допускала бы возможность роста жизни и поощряла бы его?

Я думаю, что это означает конец слова «установление» в принятом у нас значении. Сентиментальность и почтение к «общепринятому» заставляли нас чувствовать необходимость защищать «установленное», оберегать его, отражать его врагов, сохраняя его незыблемым. Наш образ мыслей, наша философия, все, что у нас есть, — построены на принципе «сохраняй то, что имеешь». Я уверен, вы были бы удивлены, увидев, в какой степени эффективной могла бы быть противоположная установка. Если бы образование смогло это осуществить путем подлинной человеческой культуры, забыв свою заповедь «сохраняй то, что имеешь», — и ее практическое осуществление, давая возможность подняться органичной культуре с ее большим чувством жизни и свободы, то вы бы обнаружили, что жизни можно доверять, наверное, что жизнь — это все, чему действительно можно доверять. И каким интересным нашли бы вы разнообразие ее проявлений!

В о п р о с. *Мы, молодежь, выходим, после весьма длительного обучения, из стен наших школ с некоторым чувством, что не все столь удовлетворительно, как нам хотелось бы, и мы приступаем к работе, например, под началом городского инженера или кого-либо в этом роде. В нашем положении мы служим обществу. Как, получив это образование, нам отбросить его, чтобы служить обществу лучше?*

Р а й т. Есть только один способ забыть свое образование. Разумеется, все у нас теперь в голове и в действительности разложено по полочкам и по ящичкам. Например, у нас есть инженер, архитектор, специалист по озеленению, декоратор интерьеров и т. д. и т. п. Но если человек постигает то, о чем я вам говорил, у него вскоре появляется чувство целого, в нем развивается ощущение полной ответственности, поскольку он является единицей целого, а не чем-то, заложенным в определенный ящичек. Единственный для него способ «забыть» свое образование — начать работать с этим новым растущим в нем чувством и работать там, где протекает действительная, а не отвлеченная жизнь. Таким образом, приобретая широкий кругозор, он, вероятнее всего, забудет все, чему его учили, потому что то, чему его учили, не будет действовать.

В о п р о с. *Архитекторы являются единственными людьми, обученными умению пространственной планировки; в обществе нет других лиц, обладающих соответствующей подготовкой. Но эти знания должны составлять хотя бы небольшую часть общего образования каждого человека.*

Р а й т. Я думаю, что это, действительно, факт — и совершенно недопустимый. Полагаю, что в сферу культуры каждого человека (я не скажу: образования) должно быть включено умение составлять и читать планы. Каждый действительно культурный человек должен уметь читать план так же легко, как книгу. Когда это будет иметь место, идеи смогут распространяться более свободно. То, о чем мы сегодня говорили, предполагает, что архитектура является главным моментом в каждой подлинной культуре. Если бы это было так, то для каждого юноши и каждой девушки изучать природу плана и учиться самим составлять планы должно быть столь же естественно, как учиться играть на пианино или арфе, читать Диккенса или даже Уолта Уитмена[1].

В о п р о с. *Англия и Америка — демократии, и мы любим называть их свободными странами; однако строительство у нас регулируется, и всякого рода постановления, предписания и условия могут представить собою значительные препятствия. Можете ли вы выдвинуть разумный компромисс между этими двумя сторонами дела?*

Р а й т. Я мог бы выдвинуть основу для компромисса, но не думаю,

[1] Великий американский поэт Уолт Уитмен (1819—1892), творчество которого проникнуто духом протеста против всякого гнета, — национального и социального, — любимый поэт Райта. Мировоззрение Райта в основном совпадает с мировоззрением Уитмена, в том числе и в противоречиях: у обоих социально-утопические взгляды — и резкая критика пороков капитализма, индивидуализм — и пафос братства людей, стихийный материализм — и элементы мистики.

чтобы это уладило дело. Строительные кодексы, разумеется, заключают в себе только то, что́ знали и думали о строительстве предыдущие поколения, а для последующих поколений кодекс является камнем преткновения.

Когда меня пригласили строить Империал-отель в Токио, я не мог получить разрешение на его строительство. Не мог я также получить разрешение на строительство ни для одного из зданий, которые вы видели в сегодняшнем фильме. Что касается здания, которое вы только что видели законченным, — здания восковой компании Джонсон, — то и для него я не мог получить полного разрешения. А сейчас как раз мы строим в Филадельфии небольшую группу зданий, названных «Ардморским экспериментом»[1]. Этот эксперимент не укладывался в строительные правила, но нам удалось добиться отмены этих правил.

Иногда хочется сказать: «В конце концов, ведь здания строятся для жизни, а жизнь развивается. Если вы хотите ограничить все, что будущее или нынешнее поколение хочет знать о строительстве, тем, что знало прошлое поколение, будьте последовательны и прекратите наше строительство».

Противоречие, о котором вы говорите, возникает потому, что мы — не настоящая демократия; мы слишком во многом не демократичны по своим воззрениям. Демократия у нас существует на словах, демократия — это торжественные излияния на страницах школьных учебников. Мы мало что из этого воплощаем в действительной практике. А нелиберальное администрирование со стороны строительных кодексов является прямым следствием устаревшей системы образования, которая и произвела на свет божий людей, создавших строительные кодексы.

Желание придерживаться правил и предписаний, препятствующих прогрессу, не характерно для демократии, но, конечно, работа самых лучших комиссий — медленная работа, а демократия — это своего рода комиссия за работой. Можно отменить существующее положение и сказать: «Это хорошая идея; будем ей следовать». Но при системе, которая действует у вас в Англии, и даже при той, которая существует у нас, в Америке, наши «руководители» редко отваживаются на это, и дело передается в комиссию.

Они, как и мы, думают, что страна демократична, если руководство принадлежит комиссии, — представление о демократии чрезвычайно своеобразное, в чем нетрудно убедиться, если проанализировать его. Я не думаю, что кодексы, которые чинят препятствия, говорят против демократии. Все это — следствие нынешней путаницы идей в наших демократиях. И страха перед свободным изъявлением индивидуальной воли.

[1] Речь идет о проекте поселка в Ардмор (штат Пенсильвания), исполненном Райтом. Поселок должен был состоять из ста совершенно одинаковых типовых четырехквартирных домов, также запроектированных им. Проект остался неосуществленным, так как Райт, не получив гарантии в том, что он будет вести авторский надзор, отказался выдать чертежи. Был построен только один дом (см. рис. 33—35).

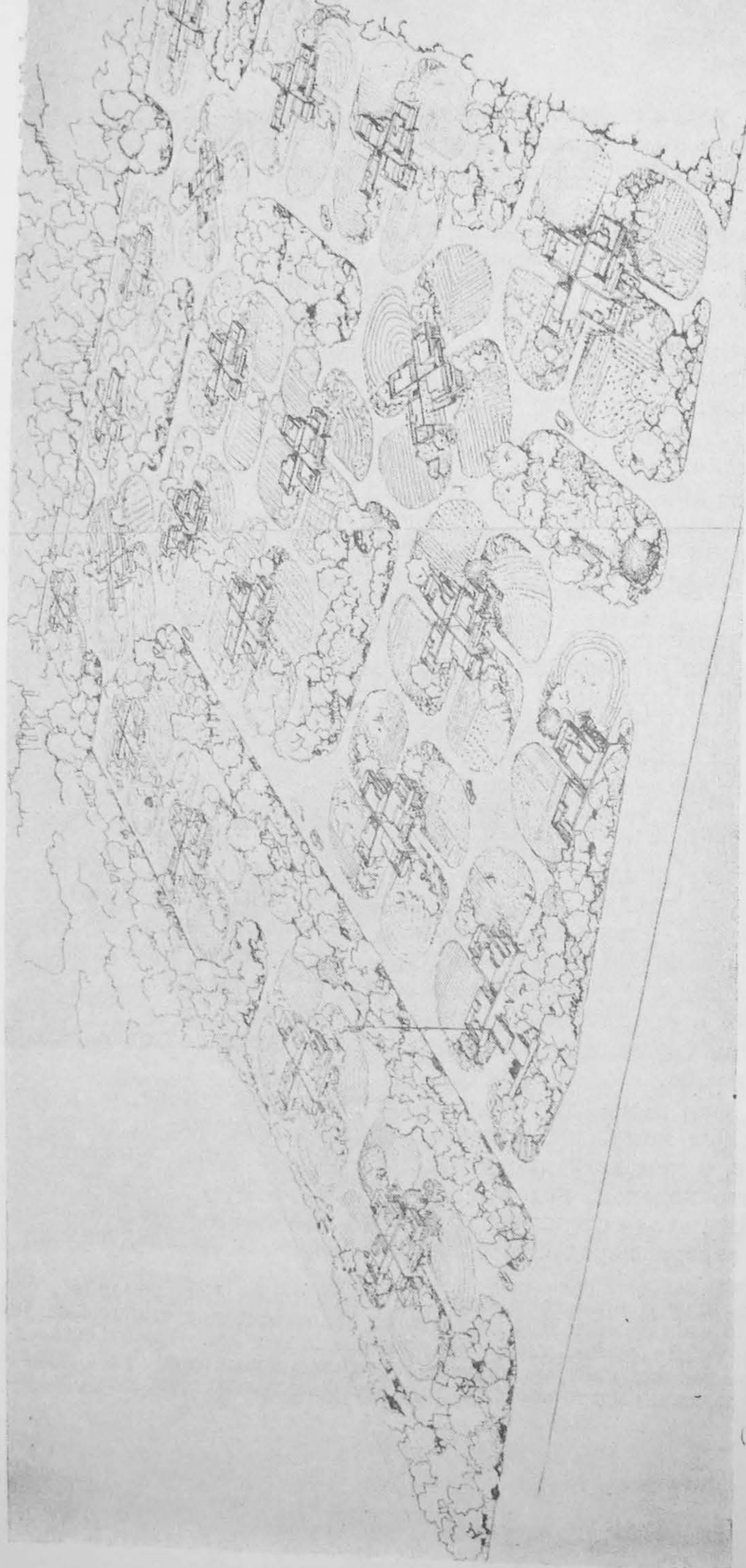


Рис. 33. Поселок в Ардмор штат Пенсильвания 1939. Перспектива генерального плана

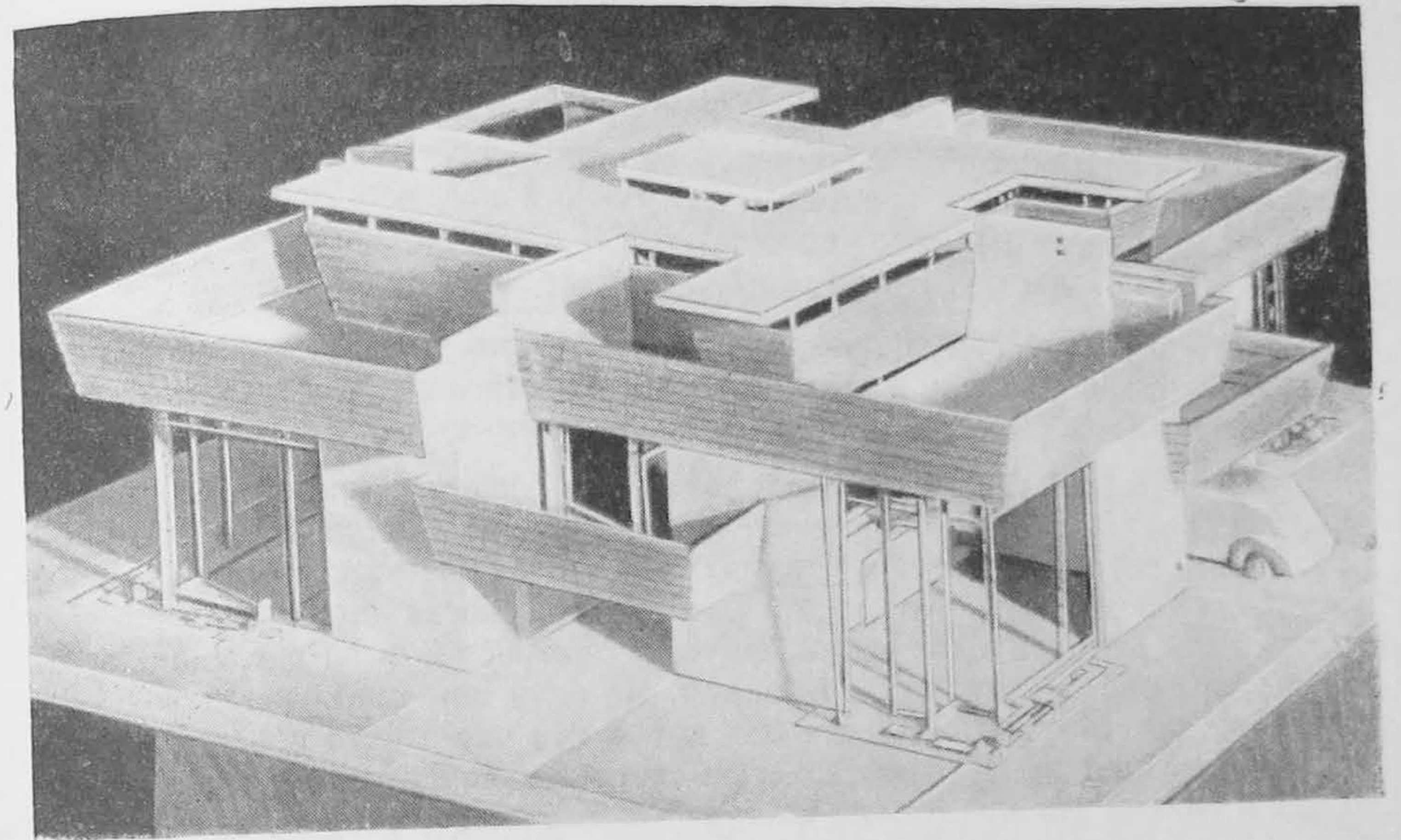


Рис. 34. Типовой дом для поселка в Ардмор. Макет

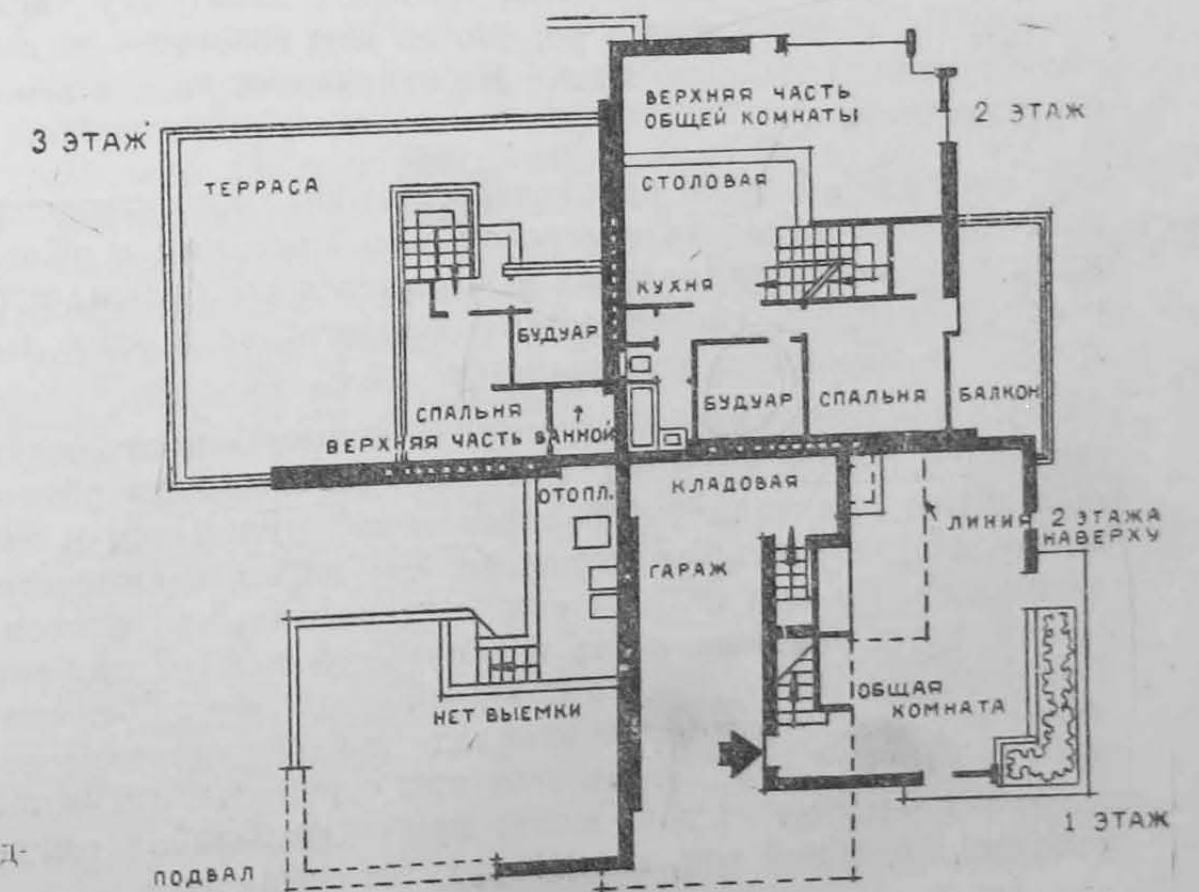


Рис. 35. Дом в Ардмор. План

Право, нет оснований для того, чтобы при демократии не было свободного волеизъявления и в то же время лучшего положения вещей. Разве демократия не является высшей формой аристократии, которую когда-либо знал мир — аристократии человека, индивидуума, его качеств как человека, делающих его аристократом? Введем когда-нибудь в практику этот род демократии вместо снобократии — и кодекс не будет помехой лучшему строительству. Но до этого, наверное, еще далеко.

Вопрос. *Не кажется ли вам, что вы должны проектировать здания так, чтобы они подходили людям, которым придется жить в них, а не так, чтобы доставлять удовольствие себе?*

Райт. Да, но так, чтобы они подходили людям с нашей точки зрения, если мы достаточно подготовлены для того, чтобы она была правильной. Люди, которые живут в зданиях, обычно знают удивительно мало о зданиях. Они думают, что знают, чего хотят. Иногда они действительно знают. Если они приходят к вам, ощущая потребность в вас, веря в то, что вы это знаете, — значит, они знают. Но если они приходят к вам для разговора, *как* построить то, что они хотят, это уже нечто совсем другое. Так дело не пойдет. В строительстве, соответствующем тому идеалу, который я только что предложил вашему вниманию, я уверен, так дело не пойдет. Конечно, всякий архитектор строит здание, чтобы угодить своему заказчику; иначе для чего же он тогда архитектор, а тот — заказчик? Но если вы, как архитектор, ищите работы, хотите получить хоть что-нибудь, стараетесь убедить человека, чтобы он дал вам строить для него, тогда вы наверное вынуждены угождать заказчику вопреки своему желанию. Вы можете делать то, что он вам говорит — и в то же время правильно выполнять свой долг. Но отдававать вас в его власть, конечно, безнравственно.

Вопрос. *Теперь архитектор, чтобы проектировать и думать обо всем, должен обладать всесторонними знаниями в области сложной техники строительства, которая усложняется все больше и больше. Может ли человек средних способностей овладеть всем этим, или же он должен прибегать к помощи специалистов?*

Райт. Эксперты, по-видимому, являются неотъемлемой частью существующей сейчас системы. Специалисты возникли потому, что действующая у нас капиталистическая система нуждается в зубцах, с помощью которых вращались бы ее колеса. Это верно, здания стали чрезвычайно сложными, но они стали сложными потому, что система создает свою собственную усложненность и запутанность. Нет особенно большой трудности в создании организма, живой целостности, таким способом строительства, при котором все необходимое оборудование являлось бы частями самого тела здания. Но этот тип строительства — назовем его созиданием — не может иметь места при какой-либо «специализированной» системе, подобной той, на которую вы ссылаетесь.

Такое созидание может быть осуществлено единомышленным творчеством со стороны творца здания и только это будет органичным строительством.

Таким образом, я считаю: архитектор должен изучать принципы устройства электроснабжения; он должен знать, что́ составляет хорошую систему водоснабжения; он должен быть в состоянии задумать, разместить и согласовать все вместе, как законченный организм. Мы говорим о целостности, когда говорим об органичном строительстве; мы не говорим об оболочке, которая накладывается сверху, и о монтажниках, которые вырезают из нее куски, чтобы разместить детали оборудования, после чего приходят штукатуры, замазывают все сверху, а затем маляр маскирует дефекты и т. д.

Подумайте только о старом строительстве, состоящем из пяти процессов! Мы теперь строим здание одним процессом и избавились от некоторых деталей и устройств оборудования; например, приборы отопления теперь помещаются под полом. Построить здание стало так трудно, что почти невозможно уже мыслить себе строительство односложным. А эта новая идея, которую я вам сегодня представляю, прежде всего требует генерального упрощения процесса строительства. Архитектор должен научиться мыслить простыми категориями, раньше чем сможет строить современное здание, достойное того, чтобы его строили.

ВЕЧЕР ТРЕТИЙ

Прежде всего, в качестве «hors d'oeuvre»[1] я покажу вам еще кое-что из кинофильма, заснятого одним из наших учеников, Джимми Томпсоном, касающееся нашей работы в Тейлизинах, Северном и Западном. Современный мир так привык к картинкам, что трудно объяснить что-либо, не иллюстрируя изображениями. *(Начинается демонстрация кинофильма.)* Сейчас изображение на экране показывает вам то, что называется «Тейлизинским товариществом», и прежде всего показывает лагерь в пустыне на большом плоскогорьи в Аризоне, который сейчас строится ребятами вместе со мной для того, чтобы работать и жить там в зимнее время. Мы работаем в Висконсине только в течение семи месяцев в году — летом, — а на другие пять месяцев — зимой, — мы оставляем этот район, где температура падает до 30° ниже нуля, и уезжаем туда, где ярко светит солнце в обширной пустыне далекого Запада.

Постройки, как видите, перекрыты брезентом, натянутым на рамы из красного дерева, которые покоятся на массивных каменных стенах, выполненных путем бутовой кладки в опалубке: на поверхностях стен — рваный камень, а внутри них — бетон. Большинство затянутых парусиной рам могут по желанию открываться или оставаться закрытыми. Кро-

[1] Hors d'oeuvre (фр.) — добавочное кушанье, закуска.

ме моего кабинета, который вы видите слева, имеется большая общая рабочая комната и тридцать комнаток для ребят. Вместо скульптуры, как видите, мы использовали найденные нами здесь же местные камни, обработанные много веков тому назад индейцами. Лагерь вырос из самой земли в согласии с духом окружения и климата, хотя вы, глядя на изображения, наверное, не почувствуете это так, как чувствую я.

Вот деталь мебели. Мебель соответствует зданиям — действительно порождена ими, но, к сожалению, как видите, одежда наших людей, живущих в них, пока еще не согласуется с сооружениями, хотя сами люди имеют с ними много общего. Поскольку брезент над головой просвечивает под ярким солнцем, в помещениях создается прекрасное освещение для жизни и работы; я не ощущал ничего подобного нигде, кроме Японии, в домах с раздвижными бумажными стенами «шодзи».

Сейчас фильм показывает вам естественный фон для построек нашего лагеря, чудесный пейзаж, озаренный прекрасным солнцем, с которым может сравниться только греческое. Большие кактусы, стоящие вокруг подобно монументам, называются «сагуаро». Это представители немногих еще существующих доисторических растений; они росли здесь еще тогда, когда тут были ихтиозавры. Некоторые из них, еще растущих, живут уже около шестисот лет.

Теперь кино показывает — летом — наш нынешний дом, Тейлизин в Висконсине. Каждый из ребят вложил свой труд в работу, которая выполнялась здесь, и девушки делали то же самое. Парень может один день работать на кухне, на другой день — управлять трактором, а на следующий — вести каменную кладку, но почти каждый день он проводит некоторое время в чертежной, работая над проектами. Поразительно, какой высокий класс работы могут показать ребята при отсутствии мелочной опеки. Руководство сменяется через каждые две недели, так что все старшие по очереди руководят другими.

У нас администрирования так мало, как только возможно, — слишком мало, мне кажется. Мы стараемся развить инициативу в этих молодых людях. Все время, не занятое проектированием и самообслуживанием, мы проводим в действительном строительстве. Такой образ жизни представляется нам очень интересным. Некоторые из этих юношей отказываются от дневного чая, чтобы не прерывать работу, когда они особенно увлечены тем, что делают; а вообще они всегда увлечены. Этот особый интерес к работе я считаю чрезвычайно важным в подготовке архитектора; обучающийся на опыте приобретает чувство камня и дерева и ощущение конструкции, которое возникает в голове, лишь проходя через руки.

Существенная деталь нашей жизни — музыка; вы видите в этой части фильма, как наш квартет исполняет Баха или Бетховена — это два самых великих архитектора, которые мне известны.

Все, что мы требуем от своих членов, — это деятельность, еще дея-

тельность, а затем еще и еще раз деятельность. Вы видите, мы получаем удовольствие от работы как в поле, так и в чертежном зале.

Сам Тейлизин — это естественный дом, построенный, как видите, из местного камня и утопающий в зелени. Большинство украшений Тейлизина — произведения искусства древнего Китая, подобные тем, которые вы видите сейчас. Они, мне думается, обладают современным духом, характеризующим современные здания, и чем они древнее, тем больше в них этого духа. Думаю, что это можно обосновать.

Мы стремимся все время поддерживать в себе пытливость и стремление к экспериментаторству. Девушки работают так же, как и ребята; мы стараемся не делать между ними различий в работе, хотя иногда это бывает трудно.

Я не хочу, чтобы у вас возникло мнение, что Тейлизин — это школа или община. Это наш дом и место, где мы работаем, а молодые люди — мои сотоварищи и ученики, но не учащиеся. Они пришли сюда помогать, а если при этом могут чему-то научиться — что ж, мы будем рады. Дел у нас очень много, потому что наша ферма имеет несколько сот гектаров земли и к тому же мы — архитекторы-практики; мы в настоящее время строим около пятидесяти или шестидесяти объектов в разных концах Соединенных Штатов, так что изрядно загружены работой.

Но в то же самое время, когда мы строили свой лагерь в Аризоне и расширяли свой дом в Тейлизине, мы также строили здание управления компании Джонсон[1], огромное здание с кондиционированием воздуха, современное в полном смысле слова (попозже вы увидите его), а также несколько недорогих жилых домов. (*Демонстрация фильма прекращается и Райт начинает лекцию*).

Большую часть своего времени мы сейчас посвящаем участию в движении за строительство недорогих жилых домов. В самом деле, поразительно, насколько обеспечение недорогой жилой площадью является сейчас кричащей потребностью; мне представляется, что мы могли бы продолжать строительство таких домов без конца. Я чувствую, что это — наш самый важный участок, и он был заброшен нашими архитекторами. Поэтому я взялся построить небольшой жилой дом в Мадисоне, штат Висконсин, за 5 500 долларов и мне удалось построить его, уложившись в эту сумму, так что заказчику не пришлось платить ничего в дополнение к этой сумме. Это — «дом Джэкобса»[2], имеющий под-

---

[1] Здание управления компании Джонсон строила строительная фирма на обычных подрядных началах. Райт осуществлял активный надзор. Несмотря на дальность расстояния, Райт, которому тогда было 68 лет, еженедельно бывал на стройке. Надзор осуществлялся также его помощниками — членами «Тейлизинского товарищества».

[2] Первый дом Г. Джэкобса, близ г. Мадисон (штат Висконсин), 1937 г. (см. рис. 53—54). Здесь Райтом впервые было применено гравитационное (подпольное) отопление, которое затем нашло широкое применение в американском строительстве. Второй дом Г. Джэкобса («Циклорама») построен в 1942 г.

польное отопление и дощатые слоистые стены без пустот, делающихся в большинстве подобных конструкций и являющихся, как вам известно, местом, благоприятным для паразитов: если уж они заберутся туда, от них трудно избавиться. Кроме того, пустоты повышают пожароопасность здания. Поэтому мы сделали стены дома тонкими, но сплошными; благодаря изломам стен в плане, они обладают прочностью, достаточной для того, чтобы нести крышу. Большинство этих домов — одноэтажные, но, если нужно, они могут быть двухэтажными. Они значительно упрощены — главным образом в планировке — и оборудование в них сделано как одно целое со строительной частью.

Когда я построил этот дом, некоторые мои коллеги, как говорят, сказали, что это только трюк и что я другой такой не построю. Но, считая, что строить такие дома — самая важная задача архитектора в нашей стране, я дал себе зарок построить их сорок штук. Сейчас мы строим двадцать седьмой, и я хочу вас заверить, что нет ничего более интересного и более важного в этом мире сегодня, чем стараться придать некоторые качества подлинного произведения искусства домам, в которых живут наши лучшие рядовые граждане; но нет ничего более трудного, ничего более изматывающего и тяжелого. Не будет преувеличением сказать, что один такой недорогой дом требует столько же мыслей и усилий, сколько здание, подобное управлению компании Джонсон, стоимостью в миллион долларов. Во всяком случае, труд здесь не пропорционален вознаграждению, которое получает архитектор[1]. Если бы я был богат или хорошо обеспечен, то продолжал бы строить эти дома на протяжении всей оставшейся мне жизни, потому что они, я уверен, будут способствовать лучшему общественному и промышленному строительству, в котором мы так нуждаемся.

Сегодня мы попытаемся продолжить рассуждения о практическом применении практического идеала, который я старался изложить перед вами. Я хочу сказать, что я так усиленно занялся проектированием этих небольших жилых домов потому, что считаю их сегодня одним из самых практических применений архитектуры в ее высшем смысле.

К моему удивлению, а также к удовлетворению, я обнаруживаю, как наша архитектурно мыслящая молодежь стала обращаться к этой важной архитектурной задаче. Я встречаюсь с нашей молодежью, хоть и не могу это делать чаще 7—8 раз в год. Я приезжал в наши различные университеты, чтобы говорить им непосредственно об этом деле, представляющем собою центральную линию нашей собственной культуры, и старался объяснить это так просто, как только мог. Отклик — я могу это сказать с полным основанием — был неимоверный. Они все до единого явно жаждали чего-то, не знали чего, но знали, что сейчас си-

[1] В США архитекторы, работающие частным образом, получают вознаграждение в процентах от стоимости здания (проценты разные для зданий разных типов и различной величины).

дят на мели. Они все чувствовали: то, что делала бабушка, и то, как она делала, было хорошо для нее, но это совсем не то, что им нужно теперь. И это касается зданий в такой же степени или даже в еще бóльшей степени, чем чего-либо другого. А больше всего это касается жизни, находящейся в ближайшем поле зрения.

Здесь, благодаря молодым умам нашей нации, вы скоро найдете практическое применение идеи от побережья до побережья, от Канады до Залива[1]. Много примеров уже можно найти в каждом штате нашей федерации. Наверное, в Англии ваша молодежь только сейчас начинает чувствовать натиск современной науки, средств связи — автомобиля, телефона, радио и телевидения, авиации и всех других современных факторов, заставивших нашу жизнь в Америке воспользоваться этими возможностями, широким простором, изменениями человеческого масштаба, — чему еще оказывает сопротивление старые представления о зданиях и о жизни в них.

Но молодежь начала понимать, что дверь клетки, называемой городом, открыта, и они покидают город, в соответствии со своей к тому подготовленностью. У нас, в Соединенных Штатах Америки, мы начинаем находить практическую реализацию свободы в том, что свобода пространства является великой современной возможностью, что человеский масштаб действительно стал совершенно иным и что мы больше не нуждаемся — и никогда не будем нуждаться — в том, чтобы жить на маленьких клочках земли с ногами, торчащими на улицу и небольшим двором за нашей спиной с несколькими растениями в нем, здоровались за руку из окна в окно, слева и справа со своими соседями — хорошими и плохими. Я сказал, что акр на человека должен составлять приблизительный минимум, и если в семье семь человек, она должна иметь не менее 3 *га*. В этой примерной цифре мы стараемся убедить народ Соединенных Штатов. Я чувствую уверенность в том, что это — практическое мероприятие большой важности.

Как я говорил уже не раз, трудно добиться его энергичного осуществления из-за образования, школьной подготовки, полученной большинством наших архитекторов. Наши старые колониальные традиции, как бы ни были они хороши, по мере расширения страны на запад, бесконечно эксплуатировались и портились. Мы больше не носим бриджи до колен, чулки, пряжки и кружева вокруг запястья и шеи — что так согласовывалось с домами наших предков. Но когда мы строим, мне хочется, чтобы нас заставили и одеваться точно так же. Это намного более соответствовало бы тому, что делается в некоторых частях нашего Востока[2]. Однако настоящая американская жизнь ушла далеко от Востока, и если путешественники из Англии хотят видеть «Америку», какой она есть в действительности, то они должны забыть о нем. На-

[1] Т. е. до Мексиканского залива, омывающего южное побережье США.
[2] Т. е. востока Соединенных Штатов.

стоящая Америка начинается *на запад* от Буффало[1]. Самый большой и самый красивый город нашей молодой нации — наверное, Чикаго. В конечном счете, я думаю, Чикаго будет самым красивым большим городом в мире.

В свете практического приложения нашего идеала органичной архитектуры эти грандиозные западные равнины с их большим чувством пространства представляют нам достаточно места для осуществления, мысленно и практически, моего предложения — «Города широкого простора». Подробное ознакомление вас сейчас с «Городом широкого простора», примером практического применения принципа в современных условиях, могло бы увести нас слишком далеко в будущее, это резервировано для последней лекции. Но это кажется важным сейчас... «Город широкого простора» предполагает новую пространственность для человека, как уже говорилось, примерно полгектара на каждого. Позвольте повторить еще раз: чтобы разместить каждого члена нашей нации таким образом, потребовался бы только один единственный штат.

При нашей жизни, по крайней мере, это предложение не может быть осуществлено, но отсюда не следует, что непрактично разъяснять людям необходимость возвращения на землю. Я не верю в движение «назад к земле»; думаю, что всякое движение назад было бы глупостью; но если мы можем идти вперед к практическим мероприятиям широкого масштаба, со всем, что наука может нам дать — или выдвинуть против нас — идти вперед разумно, к новым формам, которые *должны* быть осуществлены для устройства жизни таким образом, чтобы люди могли жить привольно, более полной жизнью, то мы будем действовать — практически — по осуществлению стоящей сейчас перед нами проблемы строительства.

Вот почему я сегодня предложу вашему вниманию «Город широкого простора».

Будущее, которое мы видим, есть наше настоящее. Любое упоминание о «Городе широкого простора», мне кажется, звучит своего рода проповедью. У меня возникает настоятельное побуждение, находясь в Англии, проповедовать. Я понимаю, что это плохо, но — что поделаешь! Так что если уж я буду говорить вам сегодня, насколько мы продвинулись в развитии нашего идеала, то должен показать и «Город широкого простора» — хотя бы немного.

Если было так трудно пробираться сквозь наросшую кору мертвой традиции, так трудно отбросить традиции прочь, чтобы великая Традиция могла жить, — то можете себе представить, как трудно будет ввести восстановление целостности жизни — «Город широкого простора». При

---

[1] Буффало — крупный город, расположенный в самой западной части штата Нью-Йорк.

попытке продвигаться вперед мы наталкиваемся на сопротивление, которое дойдет и до вас, но я уверен, что оно дойдет до вас не от нас. Если бы не текущее общепринятое образование, оксфордизация нашей страны, мы бы продвинулись уже очень далеко по пути осуществления идеи величайшей, наверное, архитектуры, какую когда-либо видел мир и вероятно грандиознейшего выражения человеческой жизни, какое тоже когда-либо мир видел. Но это осуществление может продвигаться только маленькими шагами, мало-помалу, преодолевая культурную отсталость, школярские тенета прошлого, в которых находится сегодняшняя жизнь.

Что в современном образовании — фактически — может способствовать осуществлению «Города широкого простора»? Наша страна полна беспомощных молодых людей в белых воротничках. Может показаться, что этот вопрос не имеет отношения к «Городу широкого простора», но это не так. Молодые люди ходят по улицам в поисках работы, но не видят другой работы, кроме той, которая считается компетенцией образованных людей и состоит, например, в том, чтобы заняться чем-нибудь вроде продажи акций и облигаций, или устроиться агентом по продаже чего-нибудь где-нибудь, или же стать подходящим зятем. Этим молодым людям, нашим образованным молодым людям, ученым джентльменам, никогда не приходит в голову вернуться в свои края; уехать на фермы; будучи теперь просвещенными, снова вернуться обратно на родную землю, чтобы создавать там по мере своих сил прекрасную жизнь, делая свою землю, и дома, и образ жизни уютными и в высшей степени прекрасными.

Если бы они были так настроены, это означало бы начало сознательного с их стороны действительного строительства «Города широкого простора». Там, в красоте весенней природы, они сегодня легко могли бы, на свободе, иметь все, что должен дать им большой город, кроме столпотворения, в котором люди лезут друг на друга, и всяких неизбежных в нем эксцессов стадного инстинкта.

Но трагичнее всего тот факт, что Соединенным Штатам Америки их собственная земля теперь больше не принадлежит. Их земля перешла в руки перекупщиков, банков, страховых компаний и других денежных учреждений страны, так что нам сегодня уже не иметь подлинное народное землевладение, если только мы не вернем снова землю народу с помощью такого плана, какой представляет «Город широкого простора».

Бессмысленное и безумное движение к урбанизации, безостановочное перемещение людей с зеленой земли к жестким тротуарам и разбухшей индустрии — вот это, в принципе, и стоит на пути того, что мы хотим теперь сделать для нашей страны; того, куда мы хотим уйти отсюда, где мы сейчас находимся, т. е. на пути «Города широкого простора». Ввиду этого явно безнадежного движения к самоуничтожению

мы[1] в период депрессии (в 1932 г.) начали разрабатывать в Тейлизине этот лучший образ жизни. Мы думали, что нам не следует много говорить об этом до тех пор, пока мы не могли бы сказать, каким образом действительно лучше осуществить то, о чем мы говорим, и, таким образом, мы начали делать большую модель, разработанную до многих деталей, — настоящее выражение нашей цивилизации[2].

Таким образом, мы создали замысел и исполнили модель того, как сделать почти все, что требуется, лучше, чем могло бы быть сделано подобному тому, как делается сейчас. Вскоре, однако, мы пришли к сознанию бесполезности попыток освободить человечество путем архитектуры (хотя бы и органичной), покуда само человечество неорганично, а потому находится в тюрьме. До тех пор, пока все остальное в обществе не является свободным, общественное сознание находится в значительной мере в темноте, а экономическая система знает только систему прибыли, оставаясь в неведении относительно природы денег, мы без конца наталкивались на огромные препятствия.

Мы пришли к тому, что земля должна быть свободной в том смысле, в каком выдвинул требование свободной земли Генри Джордж[3] (я не говорю о едином налоге), и пришли к тому, что не только земля должна быть свободной, но и деньги должны быть свободными, т. е. они должны быть не средством накопления капитала, но только свободным средством обмена, как земля должна быть свободной для тех, кто мог бы и стал бы ее использовать.

Затем мы наткнулись на другую здесь же кроющуюся черную несправедливость: идеи, которыми живет общество, с помощью которых оно движется и существует, стали предметом торговли и спекуляции. Мы начали понимать, — это, мне помнится, было во время депрессии 1929—1935 гг., — что все, чем мы живем, является в той или иной форме предметом *спекулятивной* торговли. Мы поняли, что сама жизнь стала у нас практически предметом торговли; да, дело дошло даже до этого.

---

[1] Т. е. Райт. В 1932 г. вышла его книга «Исчезающий город» (The disappearing city). Экземпляр этой книги с собственноручной надписью Райт в 1937 г. подарил Академии архитектуры СССР, очевидно, надеясь, что она будет способствовать принятию его градостроительных взглядов. В своей речи на I Съезде советских архитекторов Райт по этому поводу сказал: «Если это — то, что Россия намерена сделать, тогда я — русский» (An autobiography, p. 547).

[2] Модель «Города широкого простора» была выполнена в 1934 г. и демонстрировалась на выставке работ Райта, объездившей Европу в 1952 г.

[3] Генри Джордж (1839—1897) — американский публицист и мелкобуржуазный экономист. Считал, будто национализация земли буржуазным государством или высокий налог на частную собственность могут положить конец обнищанию масс в буржуазном обществе. Подвергался критике со стороны Маркса и Ленина. Политико-экономические взгляды Джорджа восприняты Райтом и положены в основу той социальной структуры, которую Райт представляет себе для «Города широкого простора».

Разумеется, если все в жизни пало так низко, что стало предметом торговли и спекуляций, вполне естественно стать нацией биржевых спекулянтов; и биржевые спекуляции станут не только главным способом добывания денег, но и романтикой бытия для всего народа. Это и есть то, чем в действительности стала капиталистическая система в Америке.

Далее, мы вскоре поняли, что нельзя посвятить свою жизнь строительству зданий для людей, любви к людям, любви к искусству строительства, вдохновляться современными возможностями, видеть, чем они могут быть и что они могут сделать для людей, если не осознать зло того, о чем я только что говорил.

Уверяю вас, что говорю не из книг и не выдвигаю теорий. Я излагаю вам, как могу просто, с обычным в таких случаях выражением характера личного мнения и личного отношения, результат длительных практических, несхоластических усилий с нашей стороны заложить лучшие основы для строительства лучшим образом лучшей жизни для демократии. Я говорю вам о том, как некоторые обстоятельства, с которыми мы столкнулись, делают сомнительным, чтобы эти усилия когда-либо увенчались всеобщим успехом, до тех пор, пока более разумное образование не приведет к изменениям, могущим повлиять на нашу так называемую «систему».

Я поднимаю сегодня этот вопрос, потому что он касается реальной практики и является жизненным вопросом для архитектуры, органичной по размаху и характеру. Как, я вас спрашиваю, можем мы строить великие свободные здания — здания, исходящие из земли и идущие к свету с новым чудесным чувством простора, апеллирующие к свободе для свободного народа, если сама жизнь не свободна? Как можно разработать детали, учитывая социальные и экономические вопросы, так, чтобы они могли способствовать свободе жизни и делать ее счастливой в современных условиях, используя преимущества, предоставляемые нам современной наукой — возросшие масштабы жизни, стремительную красоту скорости, богатство расширившихся общественных контактов и всеобщий интерес ко всему, что происходит в мире? Сегодня ничего не случается и не может случиться в каком-либо уголке мира такого, что не стало бы немедленно известным повсюду, с точки зрения быстроты времени полета. Одно десятилетие сегодня равнозначно столетию в прошлом.

Органичная архитектура учитывает в плане «Города широкого простора», что все наши научные достижения обладают своей большой романтикой, своей возможностью красоты. Но они должны входить в нашу жизнь как благословение, а не как проклятие, в корне противоречащее почти всему, что мы называем культурой, и особенно общепринятому образованию. Снова наше главное усилие наталкивается на ужасную культурную отсталость схоластики. Оправдано ли отставание в Соединенных Штатах Америки? Может ли оно еще оправдываться в старой Англии?

14*

Насколько продвинулись мы, уважаемые леди и джентльмены, в осуществлении этой великой новой простоты, которую я изложил вам? Насколько удовлетворяются у нас новые требования интегральности формы и характера того, в чем мы живем, и того, как мы живем? Если мы все еще держимся за свои франко-георгианские традиции и высокочтимые старые ренессансные дворцы, значит, жизнь не намного продвинулась у нас.

Снова я спрашиваю: где вы их взяли? Спросите себя, откуда они пришли к вам в Англию? Я знаю так же, как должен знать каждый мыслящий архитектор, что здания того безумного периода больше не являются сокровищами, что они были только маской для показной жизни и ни в коей мере не являются для нас откровением и не могут способствовать развитию современной жизни — разве что могут служить ужасным примером. Мы знаем, если только хотим знать, что в них нет целостности в любом смысле слова.

Что же касается практического выражения нового движения, — а это, наконец, движение, охватившее весь мир, — то я вполне справедливо сказал, что многие здания, построенные от его имени, изменяют ему. Тем не менее, это — в высшей степени благородное движение к лучшей целостности на земле, чем была у нас до сих пор, и оно с самого начала неизбежно встретило сопротивление приверженного к привычному, хорошо обученного школяра. Но, что хуже всего, оно встретилось с самоудовлетворенным поверхностным «культурным» вкусом.

Я хочу повторить и подчеркнуть, что в лучших постройках нашего движения он отвергается прежде всего. Это не значит, что авторы органичных зданий не ценят хорошего вкуса; мы верим в его развитие, сохраняем и уважаем его, но только если он остается на своем месте, которое теперь является второстепенным местом, потому что мы верим, если установится целостность круга, слагаемого из науки, искусства и религии, то нам придется прекратить расчленять жизнь, видя только ее поверхность, и намного меньше почитать здания, построенные согласно вкусу — в настоящее время и в будущем. Пусть у нас будет то, что требуется хорошим вкусом, но прежде всего, я говорю, пусть у нас будет правильно направленное применение правильной идеи в правильных условиях. А затем, с помощью инстинкта, которым является вкус, будем поднимать выражение жизни, называемое нами искусством, настолько высоко в сфере прекрасного, насколько нам захочется, если только будем знать, как делать прекрасное. Бог знает, как теперь делать здания прекрасными и отличающимися от тех, которые построены и строятся пустыми знатоками отживших и устаревших традиций, какими бы они ни были.

Думаю, что я отклонился в сторону (одна из опасностей импровизированной беседы) и не сказал многого из того, что хотел сказать о сделанном на сегодняшний день в проектировании «Города широкого

простора». Мне придется сослаться на «продолжение следует», потому что я говорю уже слишком долго.

А сейчас — я вас слушаю.

В о п р о с. *Почему вы считаете, что Чикаго будет самым красивым городом в мире?*

Р а й т. Прежде всего потому, что он имеет великолепную систему парков, самую большую на земле. Вы можете ехать почти целый день, не выезжая из системы бульваров и парков Чикаго. За парками ухаживают так же внимательно, как за вашими лондонскими парками, которые очень хороши.

Другое основание заключается в том, что, благодря архитектору Дэну Бернхэму, Чикаго, по-видимому, единственный большой город в наших Штатах, обращенный к воде. Кроме того, он в большей степени, чем какой-либо другой город, живет своей собственной жизнью. Чикаго гордится своим строительством и делает это с широким размахом. Большие масштабы проявляются даже в отношении гангстеров, хотя, я думаю, вы найдете больше гангстеров в Нью-Йроке, чем в Чикаго, а также более опасный гангстерский дух. Я сожалею об узкой провинциальности Нью-Йорка, хотя иногда и люблю приезжать труда. Чикаго мне нравится.

В о п р о с. *Если население Англии рассредоточить так, чтобы на каждого было по полгектара, то сама Англия была бы загублена, как место отдыха для тех, кто живет в городах и использует свой отпуск, наслаждаясь природой; были бы созданы полугородские условия сплошь по всему королевству. Иное дело в Америке, с ее обширными пространствами.*

Другое обстоятельство заключается в том, что нет лучше солдата, чем кокни[1] *и никто не может переносить трудности с большей стойкостью и бодростью. Я думаю, это следствие того, что он, живя в тесноте, находится, я бы сказал, в условиях борьбы за существование.*

Многое можно сказать в пользу такой жизни. В людях, которые могут быть совершенно счастливы в таких условиях, можно возбудить желание иметь автомобиль и вызвать чувство, что они должны делать затраты каждый раз, когда хотят получить удовольствие, а я не думаю, что это так уж необходимо.

Я думаю, что у нас должны быть люди, которые вернутся к земле и будут жить на фермах, сами делая все для себя. Это значит что женщины должны будут работать с утра до ночи, но они легко смогут делать это, если их головы будут свободны от другого. Мужчинам также придется работать целый день и они не смогут позволить себе покупать

[1] Кокни — коренной житель Лондона (особенно это относится к средним и низшим слоям населения).

газеты, или иметь радио, или еще что-либо в этом роде. При условии, если они согласны обойтись без этих вещей, они могут жить в сельской местности.

Райт. Значит, жизнь, заполненная изо дня в день изнурительным и постылым трудом, — это идеал современной цивилизации — борьба за существование, о которой вы говорите? Если это действительно так, то, конечно, выступавший совершенно прав, считая, что чем больше угнетают народ, тем лучше; чем меньше места дают людям, тем эффективнее будет результат. Но, в таком случае, я не вижу, зачем им та площадь, которая есть у них сейчас; почему бы не сжать пресс еще сильнее и не создать для них еще больше лишений с тем, чтобы они сражались еще лучше? Они не знали лучшей жизни и, наверное, не узнают ее ни в этом поколении, ни в следующем, ни еще в следующем; поистине, там, где невежество — блаженство, глупо быть мудрым!

Для меня те условия существования, которые описал выступавший, являются отрицанием жизни, а не утверждением ее. Я считаю скверными такие условия жизни. Это вещь как раз такого рода, против чего поднимаются наше современное движение и сама жизнь. Это верно, что человек может быть удовлетворен и тяжелой жизнью или привыкнуть к ней, может приспособиться к любым условиям, даже к бомбежке женщин и детей, являющейся современным способом ведения войны.

Но разве жизнь этим исчерпывается? Почему англичане уходили в новую страну, которую мы теперь называем своей? Почему возникла эта великая новая нация и эта великая страна? Это потому, что давным-давно англичанин сказал *«нет»* этой вашей идее, сэр. Среди них оказались такие, которые не хотели ее принять. Неужели они были худшими людьми, чем кокни-солдат?

С вашей точки зрения даже трущобы полезны. По-вашему, сохраняя их, можно добиться превосходных результатов, о которых мы еще не подозреваем. Но если бы мы уничтожили трущобную «борьбу за существование», это сыграло бы большую роль в уничтожении войны, ведь она — огромное несчастье для человечества, не так ли? Наверное, замечательный кокни является солдатом как раз из-за этой «борьбы за существование». Наверное, человечество сейчас живет под ужасной угрозой войны благодаря этому идеалу воспитательного значения «борьбы за существование», которую ведут люди, живя в тесных квартирах и в трущобах.

Я, однако, считаю, что человечность требует от нас придерживаться философии свободы, а не философии битв и жертв, потому что — чего до сих пор достиг в своей жизни сражающийся кокни-солдат своими битвами, кроме *нужды в новых кокни-солдатах*?

Чего хорошего достигла цивилизация этими человеческими жертвами? Чего? Того, что все больше и больше самолетов летают над головами, массами убивая женщин и детей, — ныне законный способ ведения современной войны? Что может быть отвратительнее этого вырождения в нашем мире?

Вопрос. *Довольно многие согласятся с тем, чтобы у каждого было полгектара земли, но интересно было бы знать, какого рода общественная жизнь была бы у людей в этих условиях. Люди не могут существовать только сами для себя; они должны иметь какую-то общественную жизнь, и я интересуюсь знать, какой вид общественной жизни имеет в виду мистер Райт.*

В Северной Ирландии фермы очень малы. Люди там разводили свиней, продавали их с некоторыми затруднениями в прошлом, но теперь они покупают и продают свиней через центральные агентства и для них единственная причина поехать в город — это посмотреть кино или купить пару подтяжек и еще что-нибудь в этом роде. Старого общества уже нет, и для этих людей введен новый порядок. Постараться выяснить, какой должна быть общественная жизнь для небольших рассеянных ферм в Северной Ирландии — в значительной степени дело планировщика или архитектора, и такая же проблема возникает в обществе, где на каждого человека — полгектара земли.

Райт. Это верно — мы, едящие свиней, должны заботиться о свиноводах. Но мы живем в переходный период, и потребуется много десятилетий перехода, чтобы стали видны очертания того, что́ я вам сегодня преподнес в качестве «Города широкого простора» — вместо свиней. Не следует думать, что останутся здания такого рода, какие у нас сейчас, или что общественные нужды, существующие сейчас, останутся в таком виде, в каком они существуют сейчас. Все это должно изменяться, по мере того, как возникает новый и лучший тип зданий для свободного общества, зданий, которые мы еще не можем предвидеть — можно только сказать, что они в большей степени будут исходить из земли, окружения. Чем больше будет таких зданий на лоне природы, тем прекраснее будет общественная жизнь и тем меньше будет возникать мысль о том, что эти дома вообще привнесены сюда извне.

Что касается будущего конкретного устройства общественной жизни в этих условиях, то кто знает, какой будет общественная жизнь в будущем? Старые отношения идут к изменениям. Автомобиль уже существенным образом повлиял на сельскую общественную жизнь наших Штатов. Даже Северная Ирландия не избегнет этого в должное время. Скоро почти каждый человек в Штатах будет иметь автомобиль, и сегодня я не знаю ни одного фермера-свиновода у себя по соседству, семья которого не имела бы свой автомобиль или даже два. Не знаю ни одного, который не имел бы телефона. У всех есть радио. Я знаю некоторых, которые теперь не стремятся уезжать из фермы в город, чтобы провести там свободное время. Американская ферма, независимо от того, заложена она или нет, превращаясь в маленькое княжество, становится наиболее желательным у нас местом для жизни — как раз когда

ее отбирают у фермера. Сказать, что она уже стала таким местом, было бы неверно. Но это определенно направление, в котором идет развитие без всякой помощи со стороны архитекторов и при неполноценной экономике.

Дело идет к тому, что общественная жизнь в том виде, в каком она протекает сейчас в городах и селах, не становится уже ни необходимой, ни привлекательной, какой она бывала раньше, когда служила развлечением. Легкость сообщений делает сегодня пятнадцать километров тем, чем были два городских квартала раньше. Как я уже неоднократно говорил, в нашу жизнь везде, и в городе и в деревне, входит совершенно новое ощущение пространства. Возник новый человеческий масштаб, и он ведет к изменению общественной жизни, к изменению всего в ней.

Так как же в отношении общественной жизни?

Если бы в Лондоне было достаточно места для стоянок автомашин и для езды на автомашинах при наличии автомашины у каждого жителя, то уже сейчас Лондона не было бы вовсе, потому что вся территория Лондона потребовалась бы для стоянок и проезда, необходимых даже в современных условиях. Подумайте о том, что замена пешехода автомобилистом в Лондоне только началась. На что будет похожа ваша городская общественная жизнь через десять лет? Какова будет общественная жизнь через двадцать пять лет?

Как архитекторы, мы должны смотреть дальше того, с чем примиряются или чего не знают в настоящий момент, в деревне или в городе, и стараться смотреть в будущее. Если мы не будем в состоянии видеть ничего за пределами настоящего и не сможем планировать в соответствии с будущим, то, я думаю, общественная жизнь, плюс свиньи и вещи, бог и досуг, останется жизнью с борьбой за существование и мы останемся там, где находимся сейчас — для того, чтобы, в конечном счете, сражаться за свое существование в окопах, вырытых в наших городских парках, или гнить в бомбоубежищах.

В о п р о с. *Мистер Райт говорил в своей лекции, что он оставил бы Лондон таким, какой он есть, но в ответе на последний вопрос он сказал, что существующие здания исчезнут. Это кажется немного противоречивым.*

Р а й т. Я не вижу противоречия. Подобно многим нашим большим городам, лучшие части Лондона представляют собой сейчас крупнейшие музейные места в мире. Большие города, или наиболее ценные и исторические части их, могут быть как раз ими, если мы, децентрализуясь, будем сохранять их в таком виде, как они есть. В прошлый раз я сказал, что, по-моему, Лондон, если убрать его не имеющие значения части и трущобы, дав место траве и деревьям, сделался бы чудесным парком, в котором жители нового Лондона могли бы проводить свое свободное время, а некоторые части его могли бы еще оставаться заселенными. Реконструировать Лондон было бы невозможно, потому что

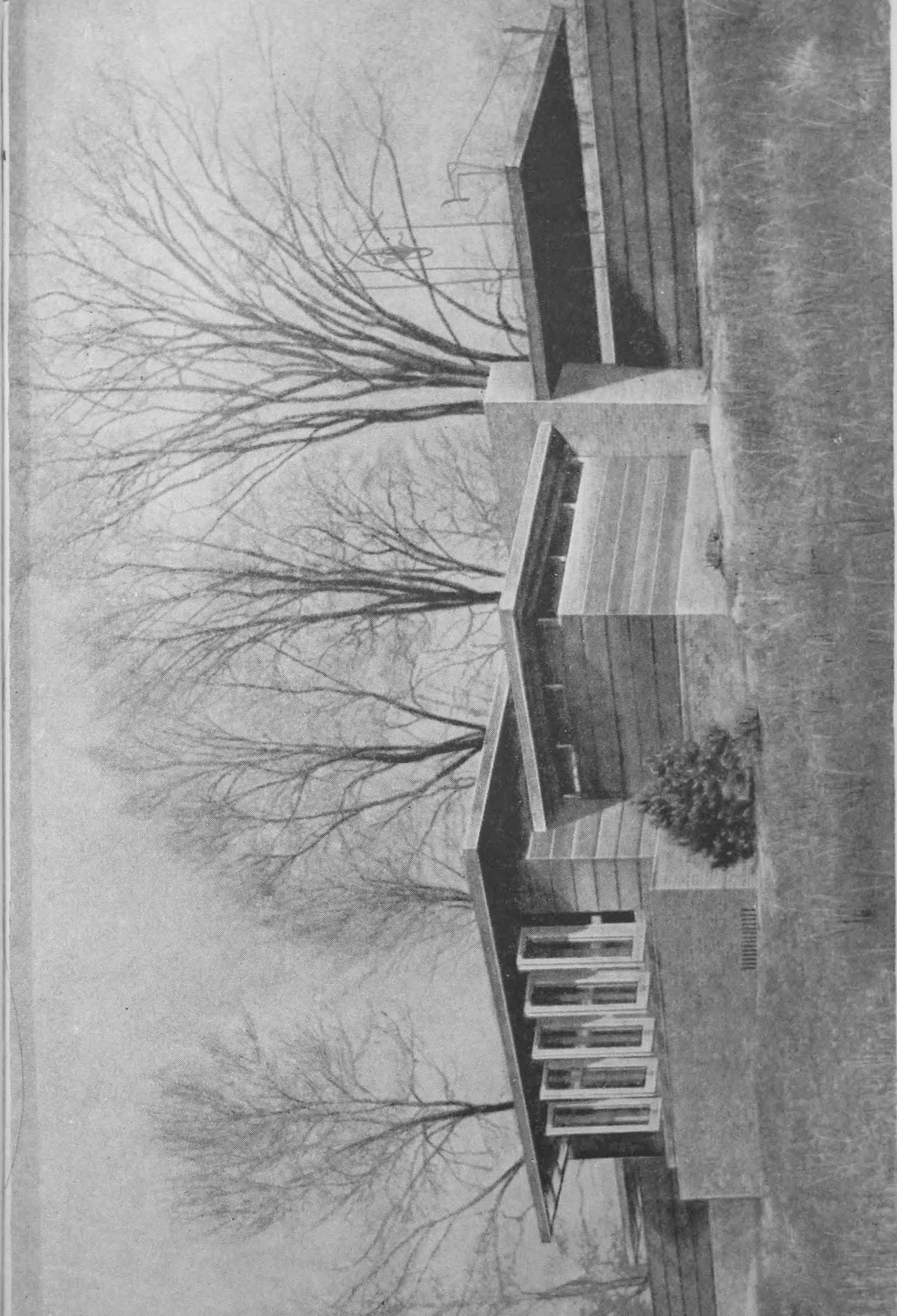


Рис. 36. Дом К. Уинклер и Э. Гётш. Окемос, штат Мичиган, 1939

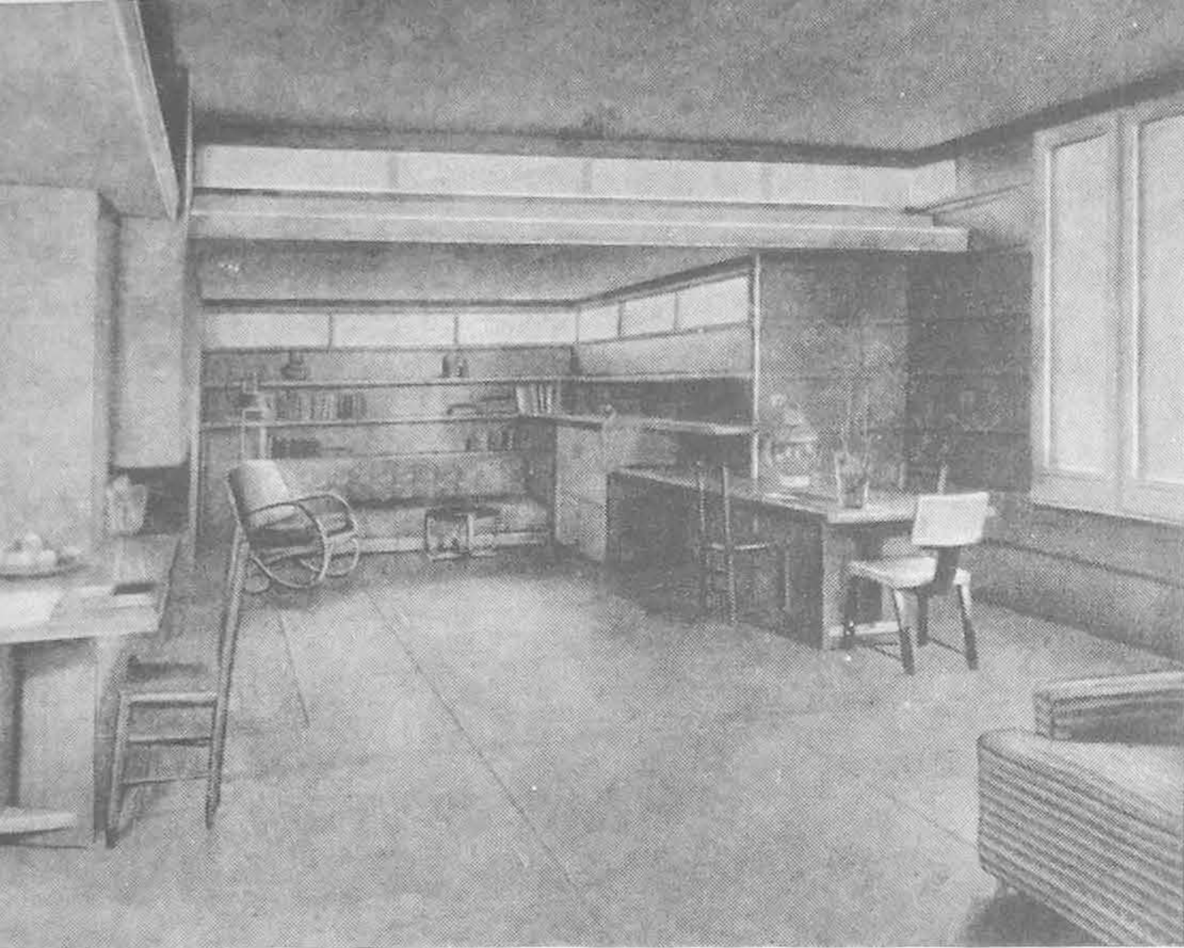


Рис. 37. Дом в Окемос, Интерьер

Рис. 38. Дом в Окемос. План

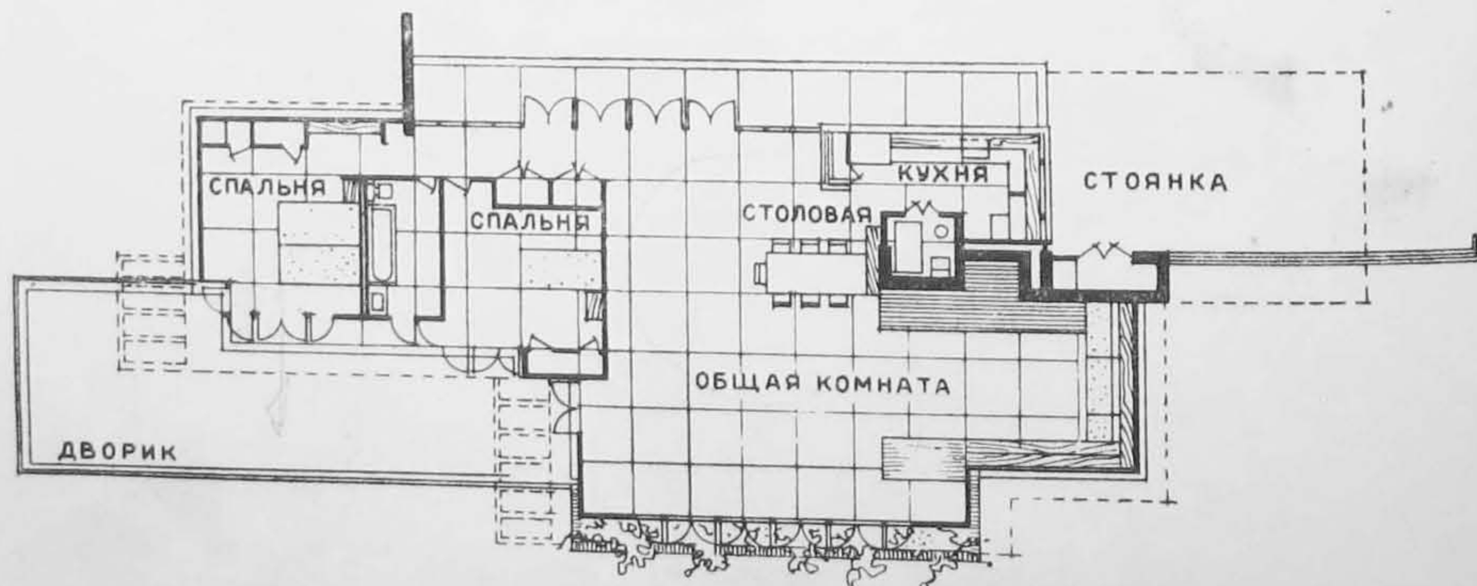
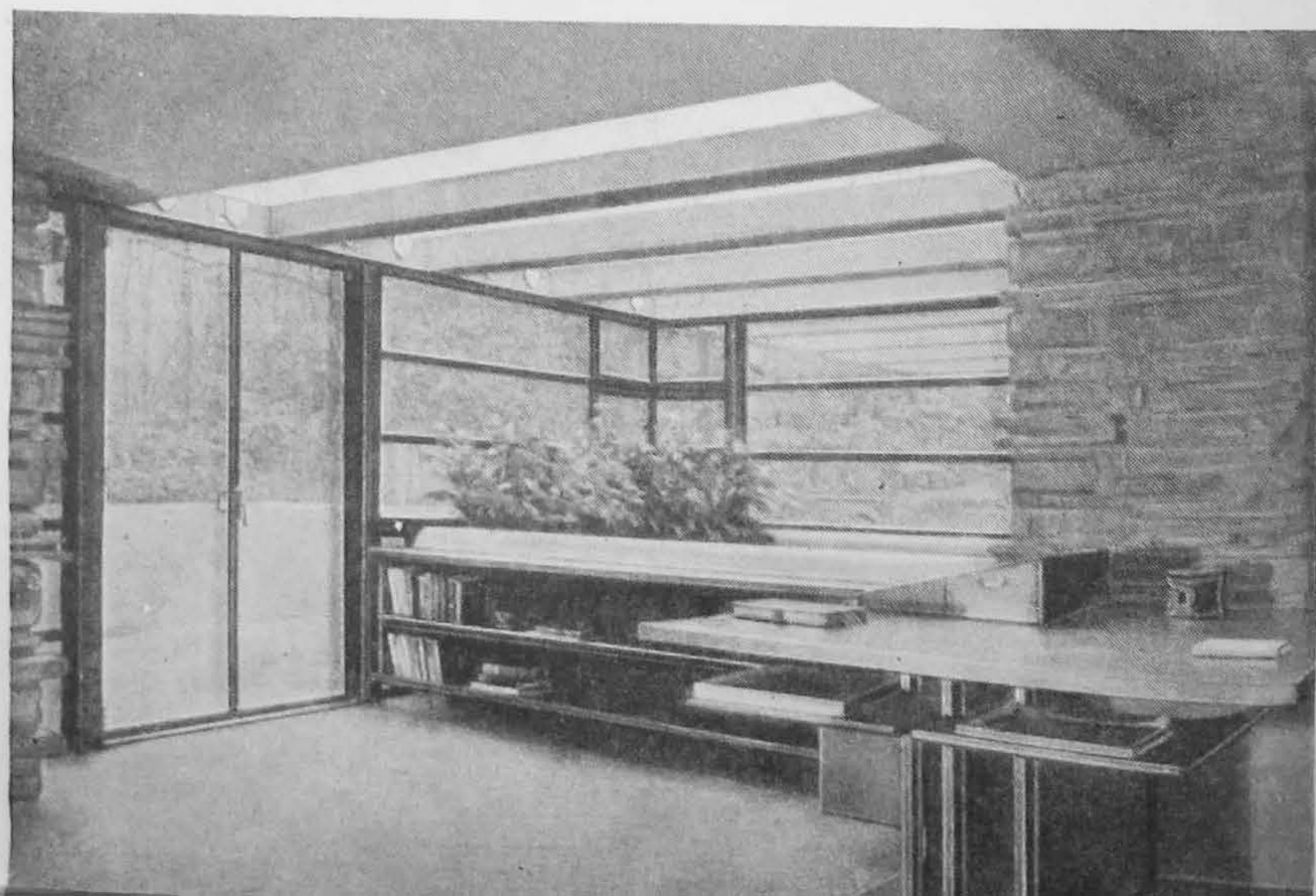


Рис. 39. Дом. Э. Кауфмана «Водопад». Бэар-Ран, штат Пенсильвания, 1936



Рис. 40. Дом «Водопад». Фрагмент

Рис. 41. Дом «Водопад». Интерьер



по современным условиям, заселенный Лондон постепенно исчезал бы — и уже не было бы Лондона; ну, а исторический Лондон — его можно оставить как исторический Лондон.

Так что я не вижу противоречия в том, что говорил. Лондонские здания, не представляющие собою исторической ценности, не годятся для того, чтобы их переносить за город; унылые ряды безрадостных жилищ кажутся мне убогими клетками для людей, — не то, что дома, построенные в соответствии с современным пониманием жизни и пространства. Так что сломайте их все. Пусть они исчезнут, потому что, несмотря ни на что, в Англии достаточно места для «Города широкого простора».

Я не верю утверждению, что в Англии не хватит места для современной жизни, о которой я говорил. Упомяну снова об огромном парке неподалеку отсюда, у Ричмонда, и о случае, когда я сидел за обедом рядом с джентльменом, говорившим о своем поместье с 2000 *га* земли. Есть множество таких мест, в которых естественная красота была бы увеличена, а не разрушена. Я бы не стал разрушать красоту таких мест, строя в них здания, характерные для современного лондонского строительства или лондонских строителей. Но я отстаиваю перед архитекторами свежее чувство земли, которое должно быть направлено на развитие ландшафта, а не разрушение его путем строительства. Такие вещи есть — я строил их, но трудно объяснить в нескольких словах, как именно я это делал. Я знаю, что союз между местностью и зданием придет, и я верю — на пользу обоим.

Вопрос. *Мне кажется, что если вы уберете эти здания, о которых говорите, и вместо них построите другие, то вы разрушите музейное место.*

Райт. Нет, я не разрушил бы ничего, кроме позора Лондона. Думаю, следовало бы сохранить все, что действительно является историческим. Я бы снес бесконечные ряды пошлых построек, в которых люди стараются жить, но не те, где некогда протекала славная жизнь. Я бы сохранил лучшие дома и дворцы, исторические и старые улицы и переулки, а также общественные здания и церкви.

Вопрос. *Но если вы уберете все убогое и непривлекательное в Лондоне и оставите только исторические здания, что же останется в Лондоне?*

Райт. Останется достаточно. Мы иногда ходим на могилы своих предков, почему же не навещать останки их городов? Но способность видеть через груз их прошлого свободу своего будущего приходит не сразу.

Вопрос. *Я не удовлетворен ответом в отношении общественной жизни. Если население Англии рассеять по всей стране так, как об этом говорилось, это потребует площади, представляющей собою квадрат со сторонами длиною более 400 км, который покроет почти всю стра-*

ну. Кроме того, при таком рассеянии людям все равно придется быть объединенными в какое-то общество, если мы хотим, чтобы страна осталась свободной. Наконец, есть места, где нельзя строить дома, как, например, на вершинах гор.

Райт. Горные участки — прекраснейшие строительные участки. И я сомневаюсь в расчетах джентльмена. Я отстаиваю строительство зданий (возможно, высоких зданий) на участках земли, менее пригодных для других целей. При новом понимании строительства — органичного строительства — возможно строить здание в любом месте. Вы не смогли бы строить там дома в георгианском или елизаветинском стиле или в стиле тюдор, но вы смогли бы строить широко раскинувшиеся, вырастающие из земли дома, какие я описал, или изолированные вертикальные, стройные здания.

Мы можем говорить также, что не горожанин уходит в село, а сельская местность идет к горожанину. Я не собираюсь «рассеять» город; децентрализация — это не рассеяние, неверно, это восстановление целостности. И независимо от того, верите вы в то, что я говорил, или нет, великие нововведения, которые наука дала людям, сами создают тот город, который будет везде и нигде. Они построят нечто подобное «Городу широкого простора». Боюсь, что архитекторы не собираются строить его, потому что, судя по полученному ими образованию, они даже неспособны представить его себе. Так что эти естественные факторы, эти могучие научные силы построят его без них, и не будет ощущаться недостатка в хороших строителях.

Я думаю, что рассеяние не будет иметь места. Это скорее будет, по совокупности неизбежных обстоятельств, процесс постепенного поглощения. Мало-помалу люди будут становиться все больше и больше неудовлетворенными увеличивающейся городской теснотой. Массовое образование теряет свое влияние на людей по мере того, как органичная культура вытесняет это схоластическое образование. Когда приходит культура, изменения осуществляются быстро, потому что всякая истинная форма культуры взаимодействует с законом перемен, но не противостоит им и не падает на колени, проливая слезы.

Я бы спросил вас всех, почему цивилизация сегодня так нервозна и жалка? Не потому ли, что не было умения видеть будущее, не было действительной мысли, которая мудро приняла бы закон перемен и шла бы вместе с ним, строя новый образ жизни, свободной настолько, что для самой жизни закон перемен не означал бы несчастья и мучений? Должно настать время, когда этот неумолимый закон будет воспринят философией и примет конкретные формы, выражающие нашу эру. Я — один из тех, кто твердо верит, что это время настанет.

Вопрос. *Я бы хотел, чтобы вы пошли дальше и сказали о практических деталях. Эти индивидуумы могут чувствовать себя хорошо на своих участках величиною в полгектара, но им придется сотрудничать между собой.*

Райт. Они и будут — почему нет?

Но если люди будут жить так, как вы хотите...

Райт. Нет, сэр, не так, как я хочу, а так, как *они* хотят. Если образование, более связанное с действительной жизнью, не овладеет человеком настолько, чтобы научить его кое-чему о земле и сделать так, чтобы он полюбил землю (он ведь — животное, живущее на земле), для него нельзя сделать ничего более, чем посторить небоскреб в каком-либо загородном парке, чтобы он жил там и сотрудничал с другими так, как он к этому привык; это вполне практично в новой схеме «Города широкого простора», который сам является схемой для свободной общественной жизни.

Если люди живут там, где они хотят жить, между ними возникает чувство связи и сотрудничество. Музыка, театр и искусство — все это требует взаимных связей и сотрудничества в той или иной форме.

Райт. Да, конечно. Но в будущем все это или, по крайней мере, главное будет осуществляться по воздуху, потому что люди не захотят уходить из своих совершенных жилищ, чтобы поехать к чему-то, чем они могут гораздо лучше наслаждаться дома.

В фильме, который мы сегодня смотрели, ваши ребята играли на музыкальных инструментах, и это, по-видимому, нравилось им больше, чем слушать радио.

Райт. Мы не слушаем радио, когда можем играть сами. Я думаю, нам нужно и мы всегда будем иметь у себя дома и то и другое. Неизбежно будут развиваться новые формы общественной жизни, но что́ именно это будет — кто может сказать больше того, что примерно набросано в плане «Города широкого простора»? Я не могу. Кто может сказать, как в конечном итоге изменится человечество вследствие всех этих духовных перемен и физических преимуществ, когда люди смогут все видеть и слышать, сидя за глухими стенами, и каждый, не сходя с места, будет знать, что происходит в мире и что происходит с миром, в котором он живет, и не нужно будет ездить никуда, кроме как для удовольствий!

Вся человеческая психика изменяется, и я не берусь пророчествовать, что́ именно дадут в конечном счете эти изменения в отношении будущего общества. Оно уже сейчас сильно изменилось. Я это яснее вижу в моей стране, чем вы может видеть в вашей. Результатом полученного нами образования является глупость, которая не желает видеть перемен и не допускает их существования в качестве закона роста. Так что молодой человек сегодня беспомощен. Ничего не зная об изменениях, являющихся органичным ростом в духовной и материальной жизни, он оказывается паразитом. Он не обязательно рожден паразитом, но если он не рожден им, его принуждают быть им и растить себе подобных.

Что же нам тогда делать с общественной жизнью в паразитическом мире паразитов? Не знаю, не могу сказать. Но общественная жизнь по-

заботится о себе при наличии этих более широких, обильных и животворных горизонтов и условий, которые, как я вижу, неизбежны. И еще я верю, что грядущая общественная жизнь будет намного более оживленной, потому что она в меньшей степени будет бегством от жизни.

Не думаю, чтобы я мог или вы могли знать все детали. Все, что мы должны знать, — это общее направление, а затем — что появится в поле зрения в ближайший момент.

Вопрос. *Какую роль будет играть романтика в архитектуре будущего?*

Райт. С точки зрения моей, как современного архитектора, центр того, что мы называем романтикой, сместился; по-моему, он не находится больше где-то на краю вещей. Так что романтика больше не связана в значительной степени со вкусом. Я нахожу ее новым ощущением реальности, новым стремлением к глубоким поискам реальности. Если и есть что-либо романтичнее этого, то его не было в моей жизни, и я не думаю, чтобы она появилась в вашей — риск, великое вознаграждение, несравненная красота, немыслимое наказание, — все это делает жизнь романтичной. Не жесты эскапистов[1] и не «по вкусу» построенные и сформированные идеи, но серьезные, длящиеся всю жизнь, поиски того, что следует из природы вещей, а не из чего-либо приложенного к ним извне.

А теперь я должен, все же, просить вас закончить эту беседу. Я позволил вам намного отклониться от того, что первоначально предполагалось для разговора номер три и значительно углубиться в номер четвертый.

ВЕЧЕР ЧЕТВЕРТЫЙ

Во время нашей прошлой, третьей беседы мы настолько отклонились от основной темы и углубились в будущее, что тема, предназначавшаяся на сегодня — «Будущее» — оказалось почти исчерпанной. Так что мне, наверное, придется сегодня «подводить итоги». Но, как и раньше, мы начнем с показа другого — и последнего — выпуска фильма Джеймса Томпсона о Тейлизине.

Мы начинаем демонстрацию наших последних зданий, запроектированных в Тейлизине, с показа того, как ребята (и девушки) работают на ферме, одновременно выполняя свою работу в чертежных. Как видите, для нас архитектура — это не просто занятие за доской; это — образ жизни. Выполняя работу на открытом воздухе, ребята (а также некоторые девушки) дают своему организму ощутить природу земли и

---

[1] «Эскапист» — тот, кто бежит от действительной жизни (от escape — бежать, убегать). «Эскапизм» — начавшееся в конце XIX в. (сначала в Англии) «бегство» зажиточных слоев населения из крупных городов в загородную местность.

находят, что пот на лбу — великолепное средство для содействия развитию идей. Я сам, когда устаю от идей и начинаю выдыхаться, выхожу на воздух и трамбую камень на новой дороге, или работаю на стройке дома, или выезжаю в поле. Возвращаюсь освежившимся, более работоспособным. У нас ферма с двумястами акрами земли и мы все на ней работаем. Мне говорили, что нас, живущих в Тейлизине, обвиняют в «эскапизме», но этот строгий образ жизни, который вы видите на экране, не особенно выглядит эскапизмом, не правда ли? Сейчас вы видите, как ребята окрашивают отстроенный сарай, обрызгивая его красной краской. Красный сарай — существеннейшая деталь в висконсинском пейзаже. Почти все сараи в Висконсине точно так же окрашены красной краской. А теперь вы видите восстановительные работы, которые были предприняты, когда плотина нашей электростанции была размыта и нам пришлось ее восстанавливать. Мы не особенно огорчаемся, если порою что-либо не удается, потому что это дает нам возможность все заново переделывать и во второй раз сделать лучше. Так мы учимся.

Я рад заявить, что, хотя все эти молодые люди в Тейлизине пользуются машинами и режущими инструментами, что иногда делает работу небезопасной, в течение всех шести лет, которые мы там работаем, несчастных случаев не было. Это — свидетельство хорошего взаимодействия между молодыми людьми. Мы в Тейлизине все находимся на «самообслуживании»; повсюду и во всем мы сами заботимся о себе в части отопления, освещения, транспорта и водопровода и почти не прибегаем к оплачиваемой помощи со стороны. Мы сами себя кормим, главным образом благодаря своей земле, и сами себя обслуживаем. И мы готовимся к предстоящей зиме летом.

Одна из причин того, почему северяне были завоевателями южан, заключается в том, что они постоянно находились в условиях, неблагоприятных для жизни, и должны были заботиться о себе, в том числе обеспечивать себя на время зимы. Северянин, в противоположность южанину, не может позволить, чтобы все шло «само собой», потому что ему всегда приходится сталкиваться с непредвиденными обстоятельствами.

Сейчас на экране дом в Бэар-Ран, штат Пенсильвания. Этот дом называется «Водопад». Железобетонные консольные плиты, выступающие из скалистого берега над ручьем и водопадом, несут на себе жилые помещения, Сооружение проникнуто ощущением пространственности. Железобетонные конструкции кажутся легче обычного, потому что все края парапетов и свесов, а также карнизных плит закруглены. Все эти плиты — подлинно железобетонные плиты, они выполняют именно ту работу, о которой говорит их вид. Вместе с ними применен естественный камень. Здание во многом является частью самого участка. При строительстве таких сооружений мы обычно всегда посылаем одного из наших учеников на стройку, которой занимаемся и, таким образом, они

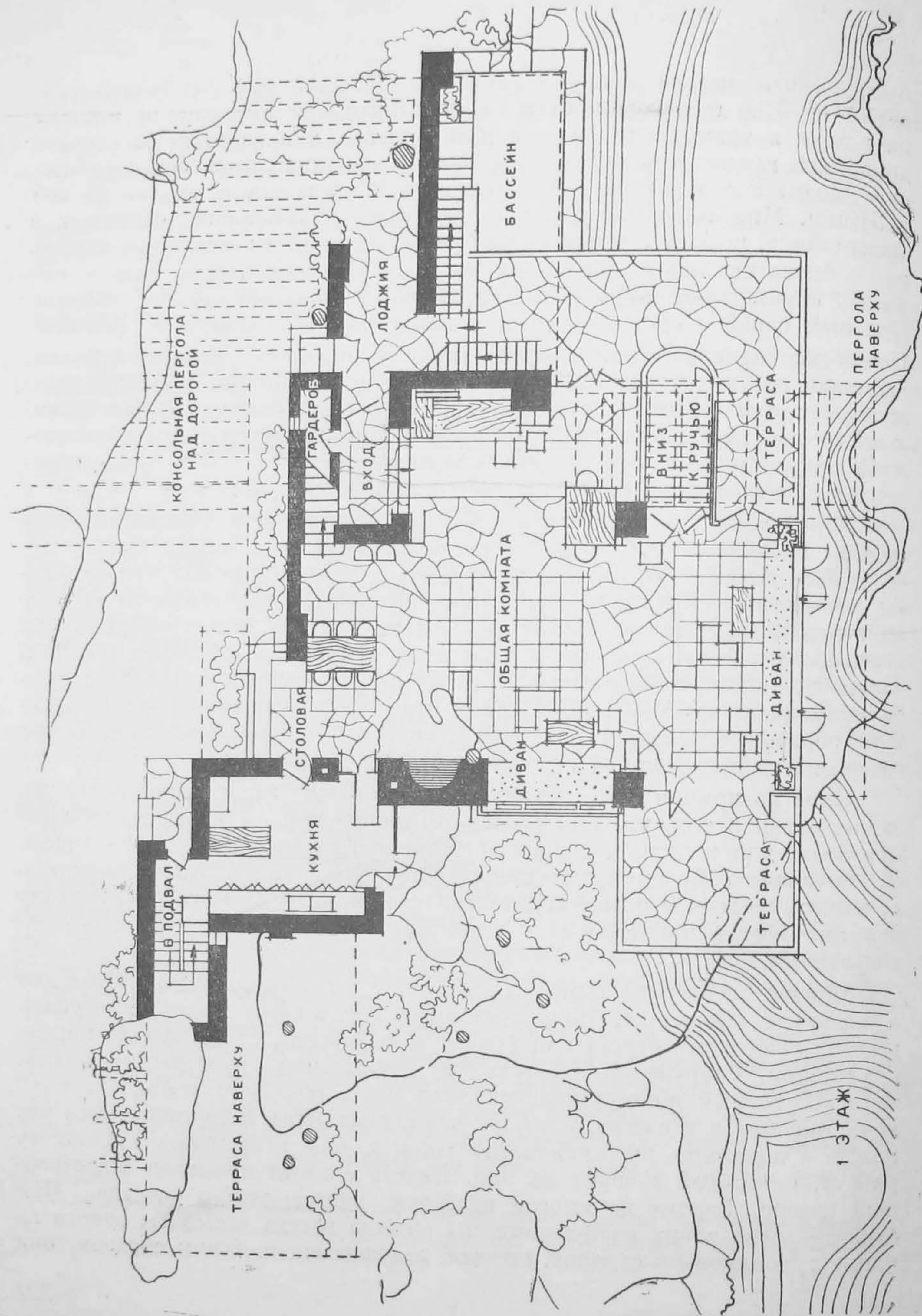


Рис. 42. Дом «Водопад». План 1-го этажа

приобретают действительный опыт в процессе работы над зданием в чертежной и на строительной площадке.

Затем мы видим деревянный дом, расположенный на холме в Калифорнии, построенный из тонких сплошных стен, состоящих из нескольких слоев досок; стены сконструированы так, чтобы они обладали высокой прочностью. Это дом Хэнна[1] — мы называем его «Дом-соты», потому что план дома составлен по шестиугольной модульной сетке, представляющей собою рисунок сотов. Шестиугольник лучше, чем прямоугольник, соответствует человеческим движениям.

Затем следует один из наших домов на Лонг-Айленде, близ Нью-Йорка. Внутри и снаружи доски и рейки кипарисового дерева, а также стены из красного кирпича. Штукатурка здесь не применялась. Мы, где только можно, избегаем штукатурки, применяя вместо нее деревянные доски или фанеру. Иногда используются синтетические материалы и во все увеличивающемся количестве сталь и стекло.

Вот вы видите последний из домов прерий, дом Джонсона в Расине, штат Висконсин. Мы называем этот дом «Ширококрылый»[2]. Дом имеет большую общую комнату[3], высокую дымовую трубу, пронизывающую его в центре, и крылья, раскинувшиеся в четыре стороны; налево вы видите крыло с комнатами для хозяина, его жены и дочери (антресоль выступает в виде балкона в раскрытую общую комнату); направо, на уровне первого этажа, крыло для четырех детей, с комнатой для игр в дальнем конце; третье крыло для слуг и служебных помещений, а четвертое для гостей и автомашин.

Формы здания гладкие, чистые, обтекаемые, подобно многим другим домам, которые я мыслил себе соответствующими нашими среднезападным прериям. Земля под выступающими консольными решетками-перголами засажена диким виноградом. Наружные деревянные стены облицованы двухдюймовыми кипарисовыми досками, а каменные стены выполнены из красного кирпича и розового песчаника.

Целое внушает обычное чувство широты и простора, и окружающий ландшафт представляется из дома особенно очаровательным. До тех пор, пока не был построен дом, никто не замечал красоты этого участка. Потом только начали понимать, как он красив. Когда органичная архитектура выполняется должным образом, здание никогда не попирает ландшафт, но способствует его улучшению.

Стенки плавательного бассейна подрезаны. Обычный плавательный бассейн выглядит, по-моему, величественной ванной: обращает на себя

---

[1] Дом П. Хэнна в Пало Альто, штат Калифорния, 1937 г. (см. рис. 44—45).

[2] «Wingspread» — буквально «размах крыльев», «распростертые крылья». Это дом Герберта Джонсона (владельца фирмы по производству воска, для которой Райт построил здание управления и исследовательский центр с башней-лабораторией), построен в Уинд-Пойнт, близ г. Расин, штат Висконсин, в 1937 г.

[3] Общая комната («living room», буквально: жилая комната) — главная комната в доме, общая для всех членов семьи, а также для гостей.

внимание не столько вода, сколько резервуар, в котором она находится. Но если бока бассейна подрезаны, вы не видите стенок, а только воду и отраженные в ней предметы.

Этот дом — «Ширококрылый» — с его чистыми формами внушает ощущение силы, направленной к цели, ощущение, производимое хорошо слаженным самолетом или океанским лайнером; но это не только художественная форма, это выражение самого строения, я вас уверяю. Это, наверное, один из самых совершенных, наилучшим образом выполненных и самых дорогих домов, которые я имел счастье построить.

Наконец, вы видите снимки, сделанные во время строительства здания управления компании по производству воска Джонсон в Расине, штат Висконсин. Здание без окон[1], с подпольным отоплением и кондиционированием воздуха. Вы видите момент, когда готовится монтаж остекления из стеклянных трубок, прикрепляемых к стальному каркасу. Нам пришлось провести испытание конструкции, иначе строительная комиссия штата Висконсин не разрешала строить. Были испытаны древовидные колонны, которые вы сейчас видите. Они оказались в шесть раз прочнее, чем требовалось.

По-моему, это, в техническом отношении, одно из лучших зданий в мире. Я также считаю его не только в высшей степени современным произведением, но и более показательным примером осуществления идеала органичной архитектуры, чем какое-либо другое построенное мною здание. Но, наверное, это потому, что оно последнее из построенных. Когда вы находитесь внутри, то совершенно не ощущаете веса конструкций, масса исчезает, и нет чувства замкнутости, так как вы нигде не отрезаны от внешнего света и от ощущения неба над собой.

Теперь продолжим наш прошлый разговор. То, что вы видели на экране, наверное, позволяет вам в какой-то степени представить себе новые пути строительства, о которых я вам говорил; чувство строительства зданий, исходящих от земли и предназначенных для жизни в них; строительства, обусловленного природой материалов и назначением того, что строится; строительства, действительно обладающего свежей интегральностью и являющегося практикой, а не теорией.

Перед тем, как мы начали сегодня смотреть на экран, я сказал, что мы уже обсуждали предмет лекции, предполагавшейся для сегодняшнего вечера; в прошлый раз мы настолько углубились в будущее, что, наверное, сегодня нам следовало бы вернуться обратно, взять ящик гвоздей и накрепко приколотить некоторые технические детали.

Сегодня днем я был несколько ошеломлен, когда молодой человек с эффектными бакенбардами, пришедший в гостиницу проинтервьюировать меня, сказал, что, как он слышал, меня обвиняют в «эскапизме»,

[1] Без окон в обычном смысле. Интерьер хорошо освещен естественным светом, так как часть перекрытия и стен выполнена из стекла (из стеклянных трубок, проложенных полосками синтетической резины; стекло нетеплопроводное).

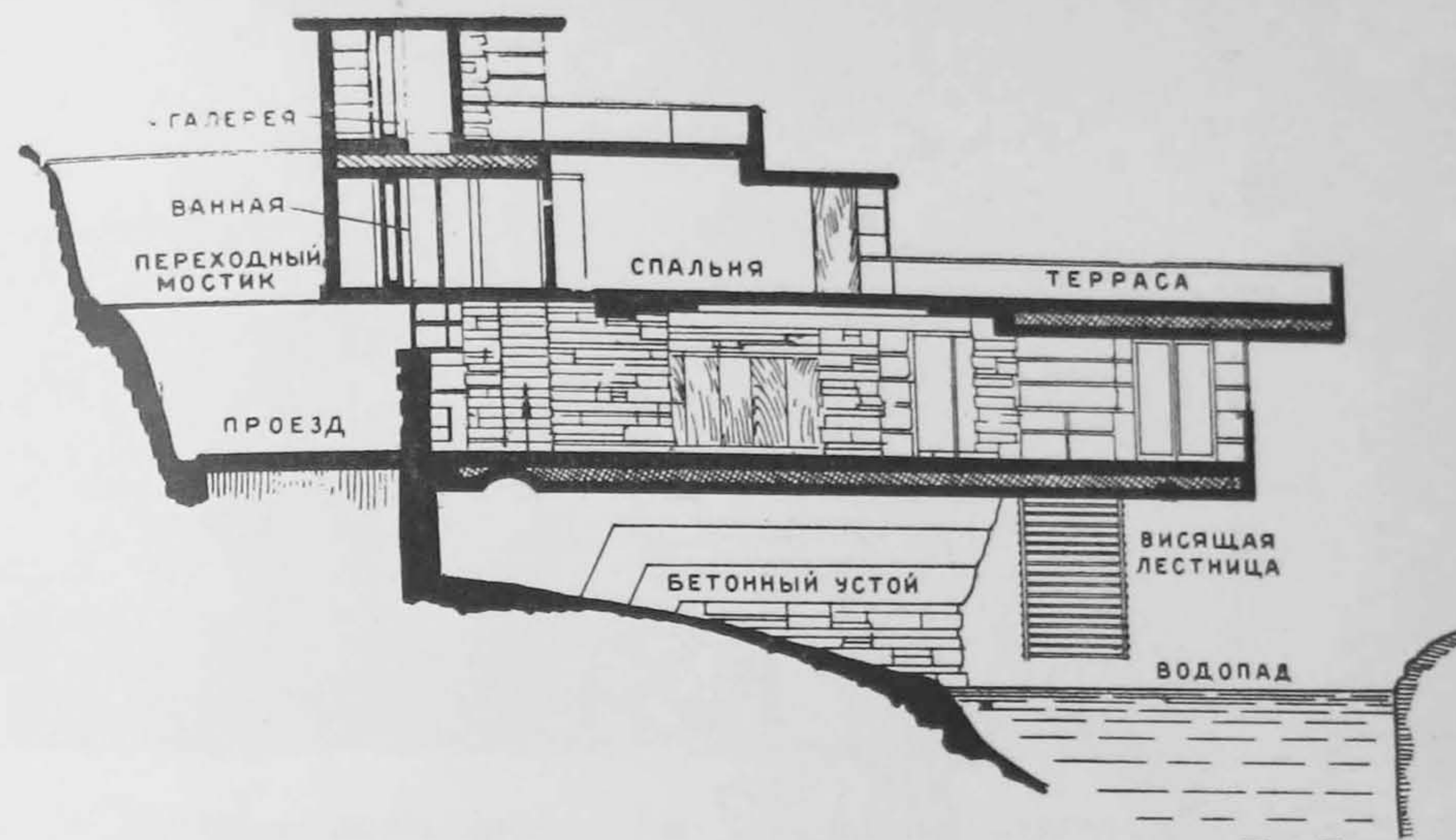


Рис. 43. Дом «Водопад». Разрез

Рис. 44. Дом П. Хэнна. Пало-Альто, штат Калифорния, 1937



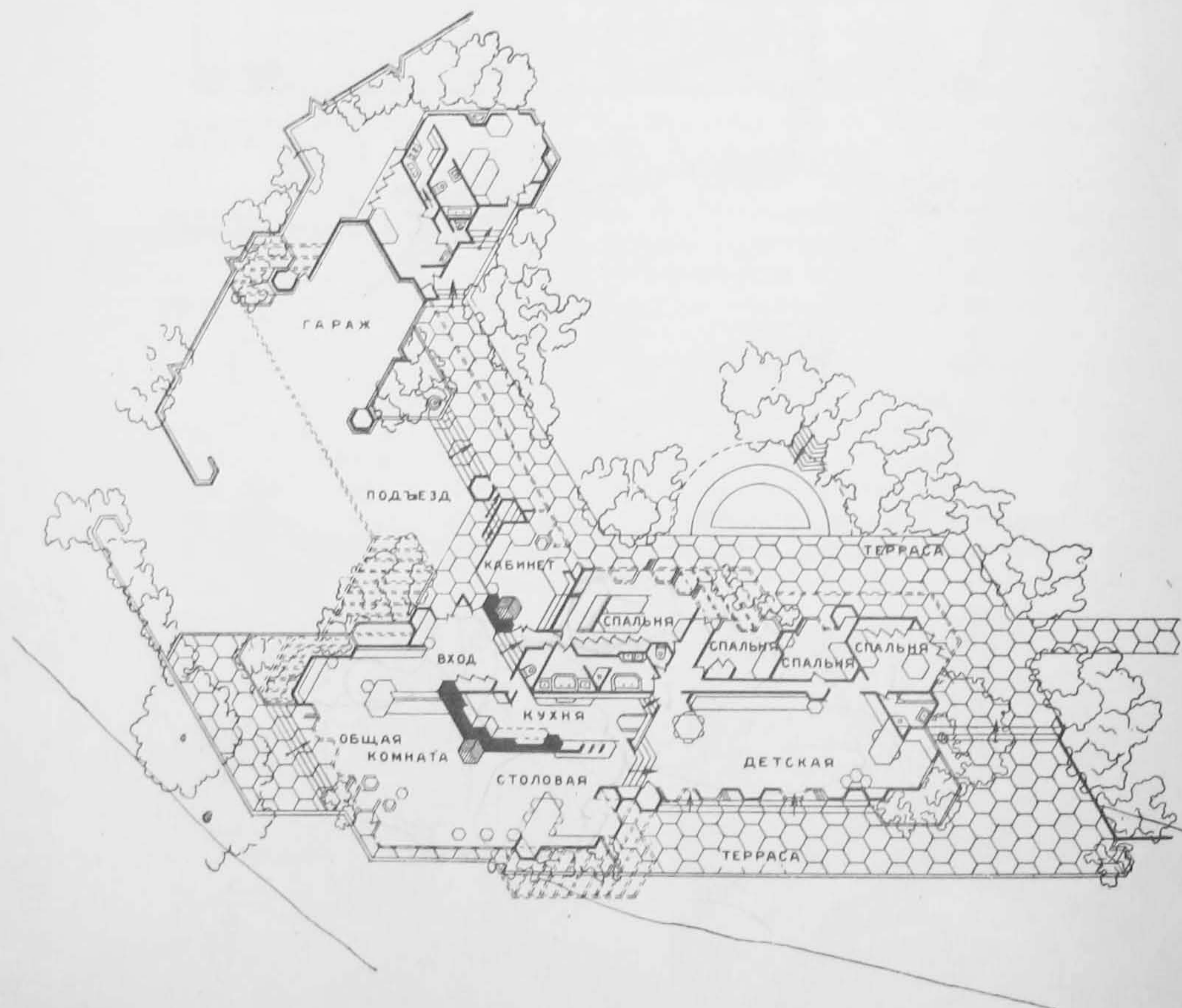


Рис. 45. Дом Хэнна. Плэн



Рис. 46. Исследовательский центр (слева) и здание управления (справа) фирмы Джонсон. Расин, штат Висконсин, 1950 и 1936



Рис. 47. Здание управления фирмы Джонсон. Интерьер рабочего зала

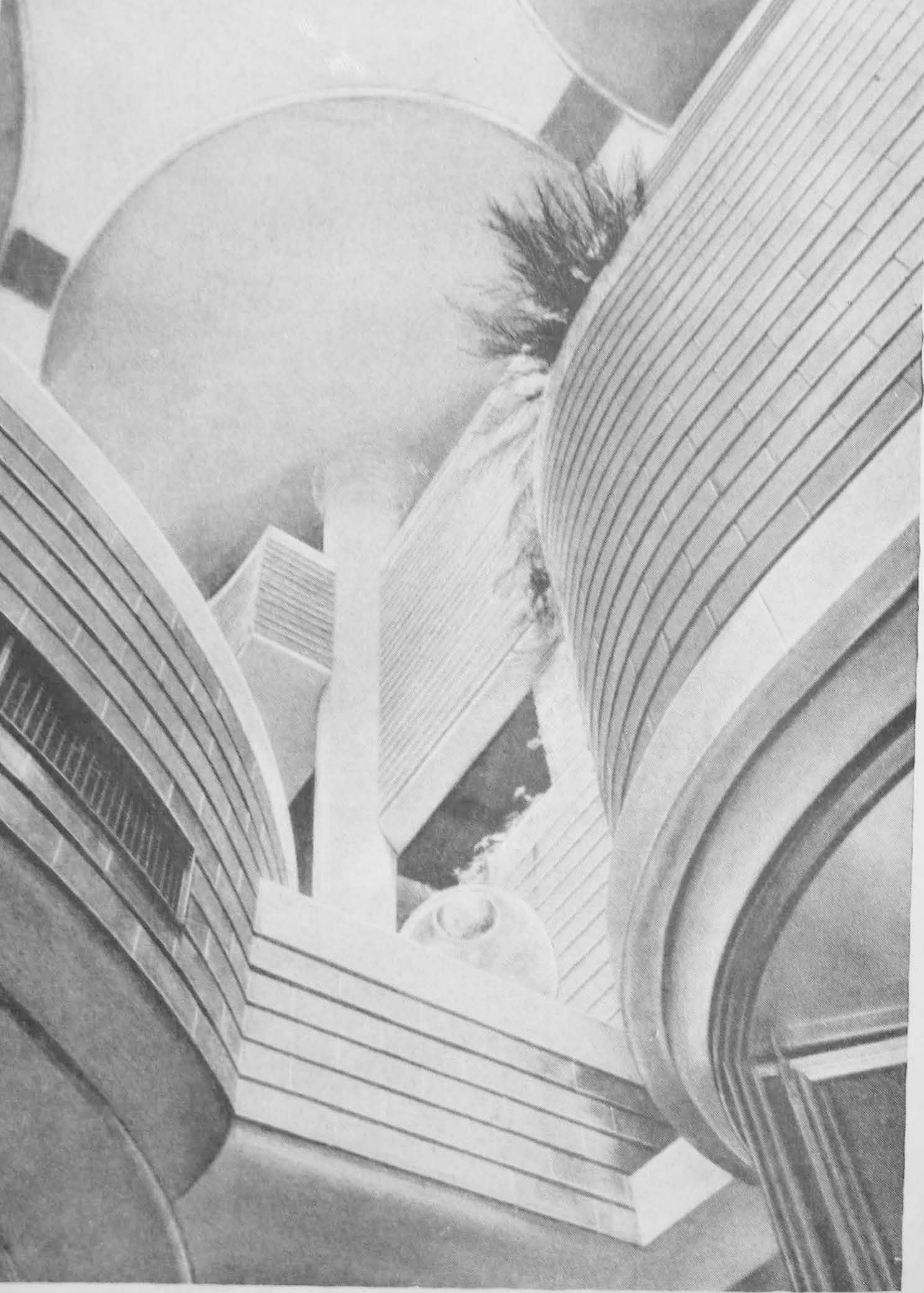


Рис. 48. Здание фирмы Джонсон. Деталь интерьера зала.

и он хотел бы, чтобы я подтвердил или отверг это. Что ж, пожалуй, действительно пора сказать что-то в свою защиту, но я не совсем хорошо знаю ни что такое «эскапизм» в том смысле, в каком он употреблял это слово, ни что значит быть «эскапистом». Может быть, его самого можно было бы назвать так. Если же он имеет в виду бегство от гнета мертвого прошлого к жизни, более соответствующей живой действительности, то я признаю себя виновным в этом.

Наверное, основанием для обвинения меня в «эскапизме» служит то, что мы в Тейлизине живем независимой и самостоятельной жизнью. Вы сейчас видели на экране кое-какие ее особенности. И если это — бегство от жизни, то я не знаю, что же такое жизнь. Мы стараемся идти прямо в жизнь, свято чтим ее, не боимся ее, но жаждем познать реальность. В самом деле, я полагаю, что Тейлизин это небольшая исследовательская станция на пути именно к этому — к *реальности*. Мы в Тейлизине смотрим на реальность как на романтику сегодняшнего дня. Мы уже обнаружили, что романтика больше не находится на периферии жизни, какой она бывает, когда ее создают нарочито, но лежит гораздо глубже, и обнаружить ее можно только в жизни, в процессе жизни. Что ж, пожалуй, это тоже бегство, но если это так — давайте бежать все! Но я полагаю, что это обвинение скорее имеет отношение к особому интеллигентскому культу, потому что сентиментальность зашла слишком далеко, и те, кто «против», заходят тоже слишком далеко в противоположном направлении.

Мы без труда поймем, как архитектура пришла к тому положению, в котором находится сегодня, если, отбросив школярство, ясно представим себе, что в течение пятисот лет архитектура была только приложением к постройке, применением возрождения своего рода поверхностной художественной формы, и я считаю, что то же самое относится ко всему нашему образованию, занимающему место, которое должна занимать культура. Мы в Штатах пришли к тому положению, в котором находимся, потому, что — я настаиваю на этом — «эстетика», которую мы приняли, пришла к нашим берегам в виде «колониальной традиции», не знавшей органичных принципов, совершенно не знавшей, на какой основе новая жизнь на новой земле в новых условиях должна создавать новые формы, в которых она нуждалась, чтобы самой быть органичной по характеру. Тот или другой вид «колониального» заменял нам культуру, а вы приобрели то, что имели, во многом таким же путем, как и мы. Эта «колониальность» обошла весь мир (в значительной мере оставаясь все той же) в виде того или иного рода ренессанса многих других ренессансов... многих, слишком многих. Таким образом, в течение, по крайней мере, пятисот лет то, что мир называл архитектурой, было всего лишь только наложением на живые условия во всех случаях жизни внешнего вкуса в языческом смысле, что не в меньшей степени относится и к самим людям, которые жили и росли в этой архитектуре.

Что же можем мы показать в качестве больших творческих работ и действительной основы жизни, которую мы вели, или в качестве доказательства ее ценности? Немногое. Нет, та жизнь, которую мы вели, была настоящим эскапизом. Как раз в этой жизни мы и найдем применение слову «эскапизм», если только оно имеет какой-либо смысл. Вся наша культура была жалкой, полученной из вторых рук, попыткой бежать то ли влево, то ли вправо, бежать от действительно существующего с помощью созданных «по вкусу» модных *иллюзий.* Фальшивое образование из поколения в поколение утверждало эти модные иллюзии, утверждало их с помощью книг, указаний и вознаграждений.

Да, какое-то мышление, какая-то реальная мысль должна войти не только в архитектуру, но также и в то, что мы называем экономическим базисом общественной жизни.

Мы не должны больше удовлетворяться положением зрителей, которые смотрят со стороны, но должны овладеть положением, восприняв понимание структуры, о котором я говорил на протяжении этих четырех вечеров. Вопреки нашему образованию, мы должны смотреть в корень вещей, видеть глубоко, и, исходя из сущности вещей, выработать практические новые формы, соответствующие подлинно демократической жизни, — рациональные структурные формы, которые способствовали бы тому, чтобы демократия была поставлена с головы на ноги, не оставалась бы демократией только на словах, но была бы действительным образом жизни и работы, была бы *живой,* имеющей самое близкое отношение к каждому человеку, где бы он ни находился в нашей жизни.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Я знаю, многие молодые архитекторы будут разочарованы тем, что я не вдавался в подробности техники проектирования, не говорил подробно о пластичности в отличие от старого принципа построения и не продемонстрировал деталей принципа непрерывности, являющейся основой подлинной эстетики; не говорил о строительстве из новых материалов — стали и стекла, которые изменяют не только лицо нашего мира, но и самый его скелет. Я намеренно пренебрег столь многими неясными вопросами, потому что, мне казалось, эти лекции должны были касаться не столько практики архитектуры, сколько ее места и роли в современной жизни.

Некоторые вопросы будущего архитектуры

ГЛАВА о прошлом и настоящем архитектуры заканчивалась изложением идеала органичной архитектуры — новой реальности.

Если у архитектуры есть какое-либо будущее, кроме попыток возрождения и пассивного повторения форм прошлого, то мы должны говорить об архитектуре будущего как об органичной архитектуре. Очевидно, что языческий идеал архитектуры — мы называем его классическим — потерпел крушение. Но что же тогда, если говорить исходя из опыта строительства, означает практически этот термин — органичная архитектура? Уже было сказано, что «форма следует функции». Это знает и доказывает нам биология. Но естествоиспытатель не может истолковать слово «organic» в его применении к архитектуре. И оно не станет ясным до тех пор, пока мы не уточним этот афоризм, ставший догмой,[2] и не скажем: *форма и функция едины* — так это звучит для архитектуры.

Это абстрактное выражение — «форма и функция едины» — является стержнем архитектуры — органичной архитектуры. Оно направляет наши действия по единому пути с природой и дает нам возможность сознательно работать. Но, приняв эту основополагающую концепцию архитектуры как внутреннюю дисциплину, — каким образом мы применим ее в действительной практике?

Давайте сделаем так: возьмем одно здание, которое я построил с помощью кирпича, раствора и людей (мне кажется, что оно построено естественно), и построим его вторично — на этот раз с помощью слов.

«Форма и функция едины» — эта мысль должна все время быть в уме архитектора, определяющего свое отношение ко всему, что находится в поле его зрения.

Однако же, раньше чем мы начнем строить, выясним, в чем «природа» этого акта, который мы называем архитектурой? Это дознание

---

[1] Статья «Некоторые вопросы будущего архитектуры» впервые была опубликована в 1937 г.

[2] Для «функционализма» в архитектуре.

должно вскрыть некоторые элементарные истины, касающиеся строительства — органичного строительства. Форма и функция начинаются в единстве, следовательно, назначение и композиция здания становятся едины. Они интегральны, составляют одно целое. Это, в одной фразе, вековечный тезис, который, в обновленном виде, мы называем законоположением органичной архитектуры. Этот новый интегральный, целостный подход — «изнутри наружу» — ныне для всех очевиден, как указывающий направление работы и возможности современного архитектора. «От земли к свету» — и в этом возможности.

Природа материалов — здесь тоже возможности архитектора и, в неменьшей мере, его ограничения. Все эти возможности являются в то же время и ограничениями, но они — условия успеха. Человеческая природа — также один из этих материалов, которому служит здание и который служит зданию.

Мы должны строить, как это, разумеется, и должно быть, имея в виду назначение здания или мотивы строительства. Если мы идем от общего к частному (как это и следует делать при соблюдении принципа «изнутри наружу»), то, что́ прежде всего принимается в соображение?

Земля, не правда ли? Прежде всего — природа участка, свойства почвы, климат. Далее — какими материалами мы располагаем в конкретных обстоятельствах (в том числе деньгами) и с помощью которых мы должны строить? Дерево, камень, кирпич или искусственные материалы? Далее, какой вид труда, или технология производства, имеется в нашем распоряжении и рекомендуется в данных обстоятельствах? Ручной, механизированный или оба? Бригада строителей или завод — или и то и другое? Так мы и приступаем к делу, всегда в соответствии с конкретными обстоятельствами, всегда имея в виду внутреннюю природу вещей, вырабатывая в своем воображении внешнюю форму, которая была бы содержательна.

Здесь мы вступаем в мыслительный процесс, в котором, чтобы построить органичное здание, должным образом используются данные науки. Но все же пока еще нехватает самого желательного и ценного элемента творчества. Он также имеет первостепенное значение. Мы называем его «вдохновением». Он кажется нам чем-то мистическим. Но законченный вид сооружению в целом, как результату творческого процесса, придают: следование правилу «изнутри наружу» и квалификационный отбор. «Творчеством» является придание жизни целому, и только это. Мы имеем в виду структуру этой жизни, когда говорим об органичности или о том, что форма и содержание едины.

Живая архитектура. Как уже было сказано, такая архитектура является и, само собою разумеется, должна являться выражением социальной человеческой жизни. Такая архитектура является новой целостностью в наше время. Она вступает в извращенный мир, где капитал выше труда, где индивидуальные качества личности калечатся под гнетом власти денег.

Продолжим теперь начатое нами мысленное строительство здания.

Начинаем мы с земли.

Это — скала или гумус. Здание, которое помещается здесь, должно будет противостоять силам стихий. В то же время дом — это кров для человека.

Почему нужно стремиться к тому, чтобы здание принадлежало земле, чтобы оно не было коробкой, взгромоздившейся на скалу или воткнутой в почву, выступая в виде чего-то искусственного, не принимающего во внимание, где оно стоит, что характерно для домов в «колониальном стиле» и что должно быть характерно для всех домов, чуждых своему окружению?

Ответ мы находим в идеале, выраженном абстрактным афоризмом «форма и функция едины». Мы и должны в нашем сооружении начать с этого.

Земля уже имеет форму. Почему бы не начать сразу с того, чтобы принять ее? Почему бы не принять дары природы? Но я никогда не видел «колониального» дома, в котором это было бы сделано или можно было бы сделать. Этот дом неизбежно выглядит так, как будто ненавидит землю, он тщеславно пытается превзойти ее, не принимая во внимание природу, он зависит от условностей, называемых «классикой» и считающихся человеческими ценностями в силу привычки и ассоциации идей.

Ну, хорошо, отбросив «классику», посмотрим, что представляет собою земля.

Является ли она участком прерий, прямоугольным и ровным? Солнечная она или затенена склоном холма, высока или низка, есть или нет на ней растительность, треугольна или квадратна форма участка?

Обладает ли участок характерными чертами, есть ли на нем деревья, скалы, протекает ли ручей, имеет ли почва видимый уклон? Есть ли у него недостаток или особое достоинство, или же их несколько?

В любом случае характер участка — исходный момент для строительства, если мы хотим, чтобы оно было архитектурой. И это остается справедливым, каковы бы ни были участок и здание. Это справедливо и для жилого дома в холмах Висконсина, и для дома в голых степях прерий, и для небоскреба в Нью-Йорке, и для Империал-отеля в Токио. При проектировании каждого здания нужно начинать с того, где оно стоит. Для нашего случая возьмем Империал-отель в Токио и попытаемся выразить словами кое-что из мыслительного процесса, который был направлен на то, чтобы сделать это сооружение органичным. Вследствие расширившихся зарубежных связей Японии, ее официальным кругам потребовалось общественное жилое здание — назовем его отелем. Необходимость в новом отеле возникла потому, что никакой иностранец независимо от его культуры, не мог чувствовать себя удобно в таких условиях, в каких живут японцы. Отель нужен был еще и по другой причине: японский джентльмен, независимо от степени своей благо-

воспитанности, не принимает чужих в кругу своей семьи. Таким образом, здание должно было быть не только отелем, но и местом для приемов и развлечений, с отдельными комнатами для ужинов, с банкетным залом, театром и кабаре.

Ни один иностранный архитектор из тех, которые приглашались работать в Японии, не снимал шляпу перед японским, не уважал ни местные условия, ни традиции. А эти художественные традиции выше самых благородных в мире. Когда я получил заказ на проектирование и строительство здания в Японии, во мне возникло инстинктивное и определенное намерение не оскорблять их. Разве не были эти традиции одной из черт моего первого условия — земли? Были. Как ни у какого другого известного мне народа, все японское соответствовало своей земле.

Таким образом, делая это здание «современным» в лучшем смысле слова, я стремился к тому, чтобы оно гармонировало с японскими постройками. Я хотел, используя старые материалы, показать японцам, как можно сохранить их чувство пространства и душу их религии, проповедующей чистоту, и сделать это столь же эффективно в здании с массивной каменной кладкой, в котором люди стоят на ногах, как они, японцы, делают это в своих одухотворенных зданиях, где сидят коленопреклоненными на полу.

Я хотел показать им, как использовать наши новые факторы цивилизации — скажем, водопровод, электрификацию, отопление — без того попирания искусства в строительстве, которое практиковалось нами и копировалось ими. Я намеревался сделать все эти системы оборудования практически и эстетически частью самого здания. Ему нужно было придать новую простоту, сделав его завершенным в себе целым.

Технические системы оборудования должны были быть ценным качеством для жизни, а потому и для архитектуры. Они не должны быть во вред ни тому, ни другому. Почему японцы не могли бы создать такое же соответствие между оборудованием и зданием, когда они должны стоять на ногах, какое они чудесным образом создают для себя в своих домах, где сидят на полу?

Я также считал, что сумею показать им, как строить устойчивое при землетрясениях каменное здание.

Короче говоря, я хотел помочь Японии создать форму для перехода от дерева к камню так, чтобы не было слишком больших потерь со стороны ее собственных больших достижений в области культуры. И еще я хотел способствовать преодолению некоторых слабых мест в ее строительной системе, при наличии которых землетрясение было постоянной угрозой благополучию и самой жизни людей.

Землетрясение — природный враг всякого строительства. А в Японии, как я хорошо знал, сейсмограф никогда не успокаивается. Землетрясение было характерной чертой данной местности, и ощущение его наличия не покидало меня в течение всех четырех лет проектирования

и строительства нового отеля. Я пришел к заключению, что землетрясение вызывается волнообразными движениями земли. Вследствие этих волнообразных движений фундаменты вибрируют, как длинные балки, и передают колебания сооружению; тяжелые массивы кладки неизбежно разрушаются. И чем массивнее кладка, тем сильнее разрушение.

Участок для строительства здания представлял собою гладкую площадку размером 150 на 90 *м;* почва состояла из пятиметрового слоя жидкой грязи, покрытого насыпным грунтом толщиною в 2,5 *м.* Плотность насыпи соответствовала примерно плотности твердого сыра. Постоянный уровень грунтовых вод находился в 40 *см* от поверхности земли. Короче говоря, здание должно было стоять на древнем болоте, представляющем собою рукав залива, который был засыпан, когда Токио стал столицей империи.

Но ил под насыпным грунтом представлялся мне хорошей подушкой, которая могла ослаблять подземные удары. Здание могло плавать на этой грязи, наподобие того, как корабль плавает на воде. Если же оно будет плавать, то должно обладать чрезвычайной легкостью в сочетании с прочностью и гибкостью, что является свойством стали, но никак не бо́льшим весом, обычным там, где стремятся к повышенной жесткости, которая никогда не бывает достаточной.

Пожалуй, ответом на поставленную задачу было бы придание зданию гибкости, подобной тому, как соединяются руки со сплетенными между собою пальцами, поддающиеся изменению своего положения, но упругие в достаточной мере для того, чтобы вернуться в прежнее положение, когда на них перестает действовать внешняя сила. Зачем противодействовать силе подземных толчков тоже силой? Почему бы не поддаваться ей, оставаясь невредимым? Перехитрить землетрясение.

Так природа участка, земля, вошла в замысел здания. А теперь — как эти основные положения выразились в деталях.

В течение года я собирал необходимые данные, проводя испытания нового типа фундаментов. Наконец, была создана конструкция гибких и экономичных фундаментов, которые устраивались следующим образом. Конические деревянные сваи длиной в 2,5 *м* забивались в слой насыпного грунта, затем вытаскивались, после чего вместо них немедленно набивался бетон. Таким путем были сделаны тысячи маленьких свай на расстоянии 60 *см* друг от друга по осям, а поверх них были проложены ряды кладки с устройством осадочных швов.

Пока что здравый смысл и тщательный расчет; ну, а как насчет надземной части?

Ясно, что прямая линия и гладкая плоскость, которые я применял при работе машин в Америке, должны были быть видоизменены в отношении стиля, если я хотел уважать традиции народа, которому должно было принадлежать здание. Японцы много веков тому назад подошли в своих жилых домах к идеалу органичной архитектуры ближе, чем ка-

кой-либо другой цивилизованный народ на земле. Даже и теперь их дома из дерева и бумаги, в которых они живут на полу, являются лучшим примером органичных идеалов.

Как я уже сказал, я хотел помочь японцам подняться с пола на ноги и научиться жить в огнестойких каменных зданиях, не теряя своего исконного эстетического престижа, где фактором является искусство архитектуры. Наученные вековым опытом бедствий от землетрясений, они строили легкие дома из дерева и бумаги, которые, однако, воспламенялись от малейшей искры. А когда начинался пожар, он редко ограничивался несколькими сотнями домов, иногда заканчиваясь полным разрушением города.

Стоимость металлических каркасов и переплетов была в то время слишком высокой, но проект был составлен для полностью огнестойкого здания, хотя с другими конструкциями, а внешние формы сделаны так, что все архитектурные детали были практически необходимы.

Легкие и гибкие фундаменты позволили сэкономить сто тысяч долларов по сравнению со стоимостью обычных массивных фундаментов. Но как сделать здание таким же легким и гибким? Я разделил здание на секции длиною примерно по 20 *м*. Это безопасный предел размещения температурных швов в железобетоне для того климата. В местах стыков различных частей были предусмотрены сквозные швы.

Чтобы обеспечить устойчивость, я установил перекрытия подобно тому, как поднос держится на растопыренных пальцах поднятой руки официанта. Опоры были размещены в центре плит перекрытий; плиты перекрытий, таким образом, балансировали, а не передавали нагрузку своими краями на стены. Сбалансированный поднос, опирающийся посредине на пальцы официанта, — таков принцип консольной плиты.

Это было сделано. Принцип работы консоли призван был помочь определить стиль сооружения. Так консоль стала главной чертой сооружения и большим фактором в повсеместном образовании его форм, так как плиты перекрытий проходили сквозь стены и выступали в виде различных балконов и свесов.

Кровли зданий в Токио были тяжелыми. Чрезмерно большие, они покрывались толстым слоем глины; тяжелая кровельная черепица, уложенная поверх глины, при землетрясениях отлетала и соскальзывала вниз, на узкие улицы, заполненные охваченной ужасом толпой.

Поэтому стены были сделаны утолщенными и утяжеленными книзу и сужающимися кверху, с легкой крышей, покрытой черепицей, сделанной из листовой меди. Легкие стропила опирались на железобетонную плиту чердачного перекрытия, выступающего наружу в виде карнизного свеса, в котором делались отверстия, чтобы не затемнять нижележащие помещения.

Теперь о том, что касается материалов. Что лучше всего из имеющегося? Снова обратимся к земле.

Камнем, который я видел у себя под ногами и который обычно при-

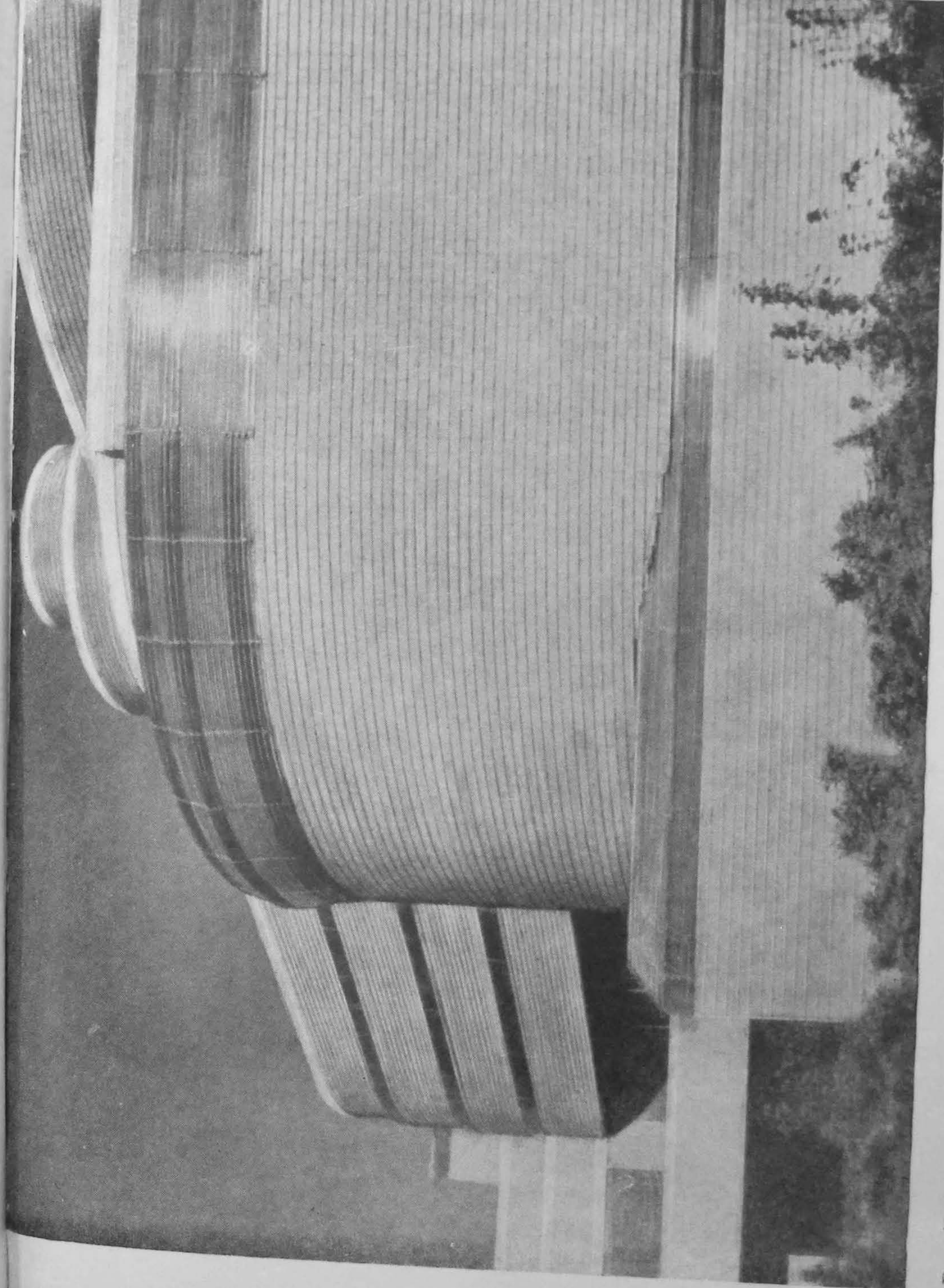


Рис. 49. Здание фирмы Джонсон. Фрагмент

Рис. 50. Дом Харпер, С.-Джозеф, штат Мичиган. Интерьер

Рис. 51. Империал-отель в Токио, 1916—1922. Фрагмент общего вида

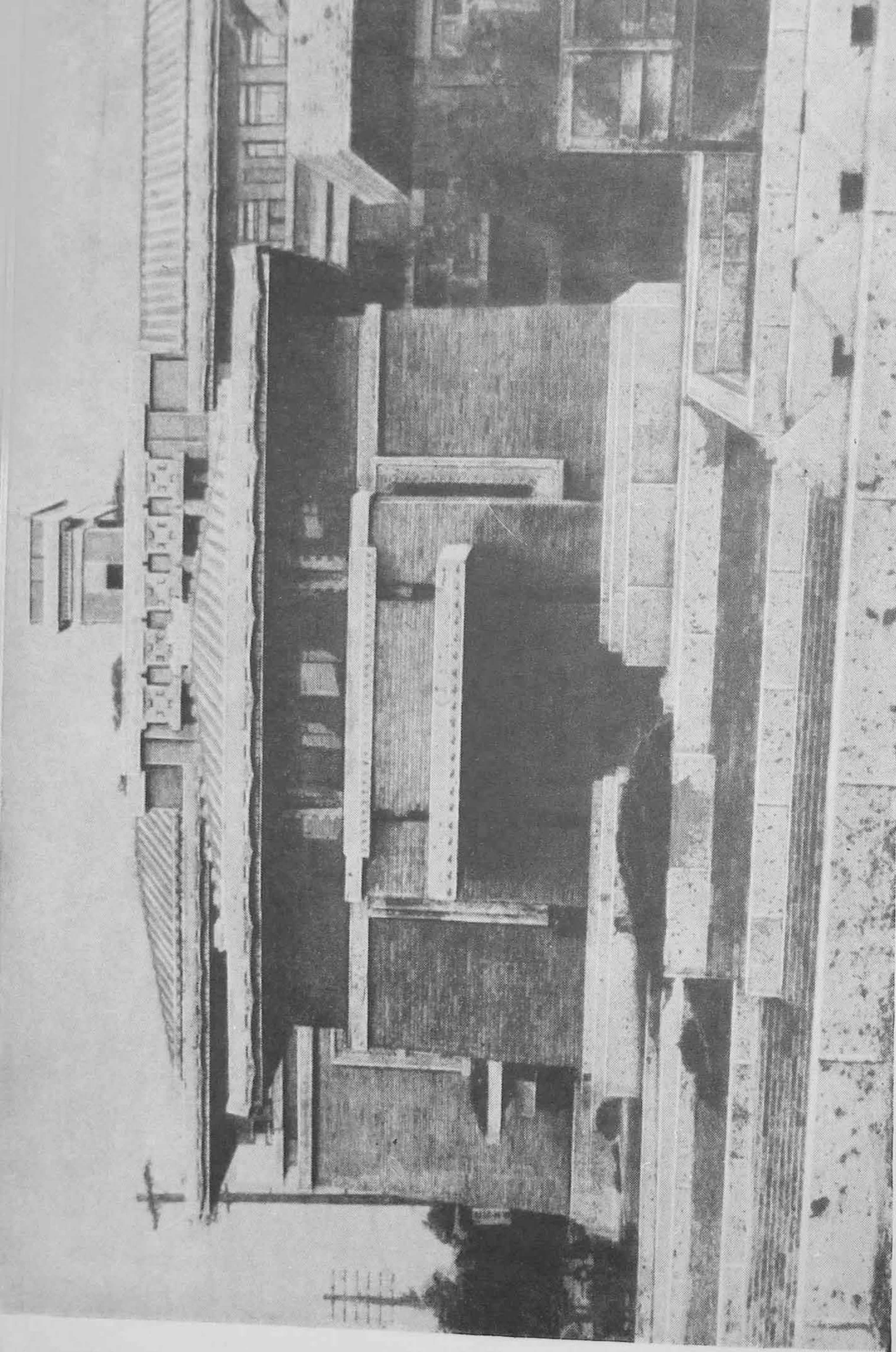


Рис. 52. Империал-отель. Фрагмент

менялся в токийских зданиях, была легкая, поддающаяся обработке лава, называвшаяся «ойя» и весившая примерно столько же, сколько сырой дуб или напоминавший ее травертин. Она добывалась у Никко и переправлялась в Токио на плотах по морю, а затем по каналу до места строительства. Мне нравился этот материал по его характеру. Мы применяли «ойя» (лаву) на протяжении всего строительства, комбинируя ее с бетонными стенами; бетон укладывался слоями между тонкими стенками из кирпича.

Куски лавы, большие и маленькие, легко выдалбливались с тыльной стороны и устанавливались выдолбленной стороной внутрь, образуя стенку, за которой укладывался бетон. Таким способом, при бетонировании все три стеновых материала замоноличивались в одно конструктивное целое.

Медь также занимала видное место в списке имевшихся в наличии материалов.

Таким образом, «Тейкоку» (Империал-отель) благодаря этим мерам стал шарнирно стыкованным железобетонным монолитным сооружением с тонкой облицовкой из лавы и кирпича, представляющей собою одно целое с телом стены, и перекрытым легкой крышей с кровлей из медных черепиц. Масса сооружения покоится на своего рода подушке, утыканной иглами. Бетонные иглы были размещены с таким расчетом, чтобы, благодаря трению, нести нагрузку, на которую они были рассчитаны.

Все трубопроводы и разводки были сделаны также с учетом землетрясений. Была предусмотрена укладка их в шахты и траншеи, не связанные с несущими конструкциями. Трубы были применены свинцовые, легко изгибающиеся при переходах из траншей в шахты и от шахт к приборам. Таким образом, при землетрясениях трубы могли искривляться на своих подвесках, но стыки не нарушались. Наконец, что тоже весьма существенно, огромный бассейн, являвшийся архитектурной доминантой обширного входного двора, был обеспечен своей собственной системой водоснабжения. Вода из бассейна могла быть использована для тушения пожаров, которые всегда следуют за землетрясениями.

Осуществлять свои замыслы мне было трудно, потому что я не знал языка. Люди и методы были странными. Но все же была образована группа, строившая Империал-отель. Она состояла из «иностранного» архитектора, двадцати японских студентов архитектурных отделений университетов в Токио и Киото (некоторые из этих студентов были присланы в Тейлизин при предварительном проектировании) и американского строителя Пауля Мюллера[1].

[1] Райт знал инженера Пауля Мюллера еще по совместной работе у Адлера и Салливена. Надо полагать, Мюллер является соавтором конструктивного решения Империал-отеля, в том числе свайных оснований, с которыми, он, вероятно, имел дело при строительстве на слабых грунтах в Чикаго. Это, однако, не умаляет инженерных данных Райта, проявленных им во многих постройках.

Первоначальный проект, который был разработан мною в Тейлизине, пришлось отбросить: он мог служить разве что как упражнение для самообразования архитектора. Детали разрабатывались на месте в процессе строительства. Планы были использованы для окончательного проекта только как предварительные поиски решения.

Японские рабочие! Как они были умны, какое проявили мастерство и трудолюбие! Поэтому, вместо того, чтобы пытаться вести строительство предвзятыми методами и, неверно используя драгоценные качества рабочих, заставлять их делать по-нашему, мы учились у них и охотно следовали их методам. Чтобы построить естественное местное сооружение, я изменил многое из того, что предполагалось делать сначала.

Но, конечно, сплошь и рядом случались недоразумения. На Востоке, предпринимая что-либо, подходят со стороны, окружным путем, и это надоедает непосредственным людям Запада, которые подходят к делу прямо, «в лоб».

Однако японцы возмещали эту кажущуюся нецелеустремленность осторожной мягкостью, верностью делу и мастерством. Мы учили «туземцев», а они нас, и вскоре все сработались и дело пошло на лад.

По мере того, как из кажущейся беспорядочности строительной площадки начали вырисовываться очертания здания, рабочие все больше заинтересовывались им. Обычной картиной была группа рабочих, рассматривающих и обсуждающих какую-либо новую деталь здания. На стройках своей собственной страны я не видел подобного проявления интереса к тому, что делается, такого понимания и умения оценивать — свидетельства их искренней заинтересоваенности своей работой.

Что же в конце концов получилось из того, что была дана дорога свободной воле и здравому смыслу, при необычном для Запада уважении к Востоку, к местным японским условиям и традициям, которые принимались во внимание и служили источником вдохновения?

Должно было родиться большое здание, которое не выглядело бы чужим для того места, где оно должно было стоять, будучи отделено парком от императорского дворца. Благородные стены, окружавшие дворец, возвышались над древними рвами. Над рвом, через дорогу, виднелись ворота в придворцовый парк, охраняемые стоящими на массивных каменных стенах белыми постройками с голубой черепицей. Это была архитектура совершенная в своем роде и японская в такой же степени, как лицо японца. Я воспринимал формы этого соседа — императорского дворца — как нечто приземистое и мощное, столь же прамонирующее с исконным характером местности, как сосны в парке. Новое здание должно было иметь формы достаточно сильные, чтобы противостоять непогоде и возможному землетрясению.

Творческое воображение в области науки уже было мною призвано на помощь. Оставалось подождать рождения на японской земле чего-то хоть и не японского, конечно, но соответствующего местным условиям, воплощающего в себе современную научную мысль в части строительства с приемами, не чуждыми Японии. Ни одна форма не была собственно японской, но целое давало требуемый характер. Растущие пропорции соответствовали лучшим японским традициям. Архитектор здесь, сохраняя свою индивидуальность, проявил искреннюю любовь к старой Японии, подошел к ней, сняв шляпу, старался внести свою долю в дело перерастания великой древней культуры в новую. Вероятно, новая культура не соответствовала этой жизни. Но наверняка она пока еще была недостаточна понята теми, кто слепо воспринимал ее как нечто превосходящее их собственную культуру. В этом, может быть, большая трагедия.

Мне казалось и сейчас кажется, что в этом действительно трагедия. Дальний Восток мало чему может научиться у нашего великого Запада и при этом многое может потерять в части культуры.

Я мог бы способствовать уменьшению этих потерь, помогая японцам переносить в незнакомую новую жизнь, в которую они так стремительно вступали, многое из того, что, как это им хорошо известно, было прекрасным и духовно здоровым в их собственной жизни. Осуществить этот замысел в конкретной форме, отчетливо выступающей в сооружении, в котором признавалось бы и сознательно воплощалось бы соответствие новым условиям, — это было то, что я намеревался сделать строя это каменное здание длиною в 150 *м* и 90 *м* шириной. Оно известно во всем мире, так как стоит на людной дороге. Одному американцу, высказывавшему свои возражения по поводу этого здания, барон Такахами сказал: «Вам может не нравиться Империал-отель, но нам, японцам, он нравится. Мы его понимаем».

Через два года, в 1923 г., в Лос-Анжелосе, газетчики на улицах кричат о страшном несчатье. Токио и близлежащий Йокогама снесены с лица земли самым страшным землетрясением в истории. После наступившего затем отсутствия подробных сведений ежедневно начали поступать ужасающие подробности. По мере появления новых и новых известий, начинало казаться, что ничто человеческое не могло выдержать катастрофу.

Слишком обеспокоенный, чтобы спать, я пытался узнать что-нибудь о судьбе Империал-отеля, о множестве друзей, которых я там оставил. Наконец, на третий или четвертый день после первого известия, около двух часов ночи, телефонный звонок. «Экзаминер»[1] мистера Херста желал проинформировать меня о том, что Империал-отель полностью разрушен. Сердце у меня упало, но я посмеялся над ними. «Прочтите депешу», — сказал я. В «Экзаминере» зачитали длинный список всяких Империалов.

«Видите, как легко спутать Империал-отель с другими Империалами. Если вы поместите сообщение о том, что новый Империал-отель раз-

[1] «Экзаминер» — ежедневная газета, издающаяся в Лос-Анжелосе (штат Калифорния).

рушен, вам придется давать опровержение. Если что-нибудь осталось стоять в Токио, то это Империал-отель», — сказал я, не теряя надежды.

Затем посмеялись они, напечатав в утреннем выпуске на самом видном месте первой страницы сообщение о том, что здание разрушено, и поместив его фото. Потом последовала неделя тревоги. Все время прибывали противоречивые сообщения: прямая связь была прервана.

Наконец, каблограмма [1].

> «ФРАНК ЛЛОЙД РАЙТУ, ОЛИВ-ХИЛЛ, ГОЛЛИВУД, КАЛИФОРНИЯ. СОГЛАСНО СООБЩЕНИЮ, ПОЛУЧЕННОМУ СЕГОДНЯ ИЗ ТОКИО ПО БЕСПРОВОЛОЧНОМУ ТЕЛЕГРАФУ, ОТЕЛЬ СТОИТ НЕВРЕДИМ, КАК ПАМЯТНИК ВАШЕМУ ГЕНИЮ, ПРЕДОСТАВИВ СОВЕРШЕННОЕ ОБСЛУЖИВАНИЕ СОТНЯМ БЕЗДОМНЫХ. ПОЗДРАВЛЯЮ».

Единственный раз в моей жизни добрая весть была подхвачена газетами: эта каблограмма облетела весь мир. О чем же она оповещала? Она возвещала о здравом смысле, на который оказался способен архитектор, достаточно упрямый для того, чтобы следовать здравому смыслу, несмотря ни на что. Да, об этом. Империал-отель был спасен благодаря новому подходу к строительству, благодаря идеалу органичной архитектуры в действии.

Когда, наконец, начали прибывать письма, оказалось, что друзья тоже остались невредимы. Выяснилось, что ни одно стекло в окнах здания отеля не было разбито и никто не был даже ранен. Совершенно не было повреждений в системах водоснабжения и отопления.

Ну, а теперь, поскольку дело касается архитектуры будущего, какие выводы должны быть сделаны из этого частного и ни в коей мере не типичного случая?

Возьмем пример, могущий иметь более широкое значение: проблему недорогого жилья для этого несчастливца — «среднего американца».

Итак, коснемся кратко более широкого приложения принципов органичной архитектуры: среднего дома для гражданина в средних условиях. Считается, что пять—шесть тысяч долларов — сумма, которую большинство средних граждан Соединеных Штатов могут позволить себе заплатить за дом и участок для строительства. Считается также, что этот участок должен быть шириной 15 *м*. Он может увеличиваться до 18—19 *м* и в редких случаях достигает 30 *м* на улицах, где имеются канализация, вода, газ и электричество. Глубина «участка» (слово происходит от «часть, доля») колеблется от 40 до 60 *м* с пятиметровым проездом вдоль стороны, противоположной улице. Каждый участок на каждой улице должен находиться в ряду соседних участков, так что на нем вряд ли возможно в какой-то степени достичь уюта и уединения. Угловые участки выходят на улицу двумя сторонами, что увеличивает сумму

[1] Каблограмма — телеграмма, переданная по подводному кабелю.

уплачиваемых за него налогов и еще в большей мере, по сравнению с рядовыми участками, уменьшает уют и уединение.

В результате дома выстраиваются рядами вдоль воображаемой линии, называемой линией застройки, которая предопределяет, насколько дом может приблизиться к улице. Иногда при этом домам приходится отступать на несколько метров от соседнего участка, но чаще всего они с соседями не считаются: всеобщее чувство таково, что если человек покупает кусок земли, она принадлежит ему не только от одного края к другому, но и от центра земли «до самого неба», хотя это «небо» в последнее время подлежит регулированию [1].

К счастью, воображение владельца участка хотя и претенциозно, но ограничено. Он не может пойти дальше своих соседей, в чем и заключается действительная дисциплина. В этих границах каждый старается быть, как только может, оригинальным (они говорят: «не таким, как все»), но в конечном счете, разумеется, все выглядят уныло однообразными в своих попытках «отличаться», потому что исходная мысль у всех одна и та же. Будем откровенны — вообще никакая мысль не участвует в этом деле от начала и до конца. Только привычка, мода, некоторая ассоциация идей и идиосинкразия [2], называемая «вкусом».

Люди говорят об удобствах и комфорте, не зная хорошенько, что это такое. Они затрачивают две пятых стоимости дома, чтобы не отставать от своих соседей в части «вида», или даже превзойти их. Соперничество и конкуренция здесь — всё, но конструктивной мысли нет и в помине. Иногда может проявляться некоторый здравый смысл и своего рода вкус.

Затем перед домом появляется фургон доставки на дом, и в дом втаскивается обстановка, прибывшая из универмага. Бесчисленные предметы, соответствующие господствующей моде, купленные с помощью «интерьерного декоратора» — «оформителя помещений», которого даже те, кто не особенно разбирается в этих вопросах, называют халтурщиком.

Раньше двор украшала уборная; здесь же были небольшая конюшня и сарай для повозки, что делало необходимым проезд вдоль северной стороны дома. Были дома (и еще есть) с северной стороной, которая никогда не видит солнца, потому что улицы разбиваются по сторонам света. Этот план или скорее отсутствие его приводил к тому, что у каждого дома были солнечная сторона и теневая сторона. Юг принадлежал только одной стороне. Утреннее солнце светило в окна, обращенные на восток, вечернее — в окна, обращенные на запад. Никто не спрашивал, действительно ли неизбежно это положение, и об этом редко спрашивают сейчас.

[1] Намек на «законы об отступах» или «законы зонирования».

[2] Идиосинкразия — особенность вкуса или вообще состояния человека, вследствие которого известная причина производит на него совершенно иное действие, чем на прочих людей.

Результатом всей разбивки являлись длинные ряды домов с фасадами, обращенными на улицу — безразлично, на юг или север, восток или запад — и поставленных с отступом от красной линии, чтобы отдать улице 30% земли ради общего эффекта. Такое строительство, при котором дома посвящены улице, является существенной характеристикой всех американских городов.

Оставшийся таким образом «задний двор» был отгорожен от соседа забором или живой изгородью, или же не был отгорожен.

Современная система канализации позволила перенести уборную в дом. Благодаря автомобилю, вместо конюшни строится гараж, а уют остался чем-то таким, чего никто не понимает, хотя некоторые и желают его.

В этой неорганичной обстановке, создавшейся столь странным и бездумным образом и представляющей собою проклятие для жизни, — обыкновенной жизни, — появляется органичный дом стоимостью в 5 500 долларов, для которого автомобиль — такая же неотъемлемая характерная черта жизни, как ванная и кухня. Безнадежно запутавшись в ошибках, нужно начинать все сначала. Какое же хорошее начало может быть для этого дома? Идите в сельскую местность или загородные районы, где земля еще не эксплуатируется маклерами. Это все. И это должно дать результат, потому что для такого дома сад не ограничивается задним двором, — ему нужен акр. Улица не играет роли для такого участка и служит только для сообщения с внешним миром.

Каким же требованиям должен отвечать этот дом?

Так... во-первых, свободная связь со значительно бóльшей площадью земли, чем это было возможно для старого дома.

Во-вторых, солнечный свет и просматриваемость, простор, соответствующий развивающемуся ныне чувству пространства, которое вызывается современными условиями. Не должно быть северного фасада, а потому дом ориентируется по сторонам света.

В-третьих, уют действительный, а не воображаемый и не поддельный.

В-четвертых, свободное расположение комнат, предназначенных для семьи, которая должна жить в этом доме. Поскольку семьи отличаются друг от друга, должны отличаться и дома. По ряду соображений, которые все основательны, комнаты должны быть расположены по возможности на одном уровне.

Было бы идеальным если бы все эти требования увязывались в интегральной гармонии с пропорциями человеческого тела. Все детали должны быть запроектированы так, чтобы здание не только предоставляло удобства, но и было очаровательным. При создании этого дома целью ставится не кое-как устроить в нем жизнь, а дать жизни более соответствующие ей условия, которые благотворно воздействовали бы на человека и защищали его не столько в том, чтобы питать его идиосинкразию и сентиментальность, сколько в том, чтобы соответствовать жизненной необходимости и тонкому чувству.

А главное — мы должны видеть в этом новом доме колыбель постоянно возникающих новых поколений. Так что, хотя обращение к разуму существенно, оно недостаточно. Необходима также красота — такая красота, на какую только способен человек, высшая степень красоты, на какую он способен. Мы говорим о новой простоте внешнего вида по отношению к этому новому дому.

Мы должны достичь этой новой простоты, так же как установить ясную логику нужд и требований, но за это не потребуется платить две пятых стоимости дома. За «внешний вид» дома не потребуется платить ничего.

Мы пришли к тому, что акр земли существенно необходим для каждой человеческой жизни. Строительство дома начинается с учета сада; дом устраивается в саду, так, чтобы люди могли наслаждаться солнцем, прекрасным видом — и в то же время не терять уюта.

В общей комнате протекает жизнь семьи, поэтому она должна занимать главное место. Это — комната, общая для всех, и в ней находится большой камин.

Благодаря достижениям современной техники, над кухней больше не тяготеет проклятье; она может стать частью общей комнаты, будучи связанной с другой ее частью, выделенной для приема пищи. Остальное пространство общей комнаты может быть удобно для пользования между приемами пищи и может также использоваться для занятий и чтения. В таком доме связь между местом приема пищи и местом ее приготовления прямая и удобная. К тому же это довольно уютно.

Следующей по важности частью дома после этого центрального, но децентрализованного узла является санитарный узел или ванная комната. Однако теперь ванная должна быть тройной: одна часть для хозяина, вторая для хозяйки, третья — для детей. Оборудование размещается с максимальной экономией места, но все три ванные отделения должны быть достаточно просторны, чтобы служить комнатами для переодевания и содержать в себе шкафы для белья и т. д., даже гардеробы, а также, по-видимому, в каждом из них должна стоять кушетка. Примыкающие к санитарному узлу спальни невелики, но полны воздуха. Как спальни, так и тройная ванная должны быть расположены вряд, со свободным доступом к ним из общей комнаты.

Автомобиль еще имеет вид повозки, и обращаются с ним, когда не пользуются им, как с повозкой. Если автомобиль достаточно погодоустойчив, чтобы выезжать в любую погоду, он должен быть достаточно погодоустойчивым и для того, чтобы стоять под навесом с загородками от ветра с двух сторон. Поскольку автомобиль используется во всех передвижениях членов семьи вне дома, то его место — у входа в дом. Таким образом, вместо закрытого и небезопасного «гаража» появляется открытая стоянка для автомашины.

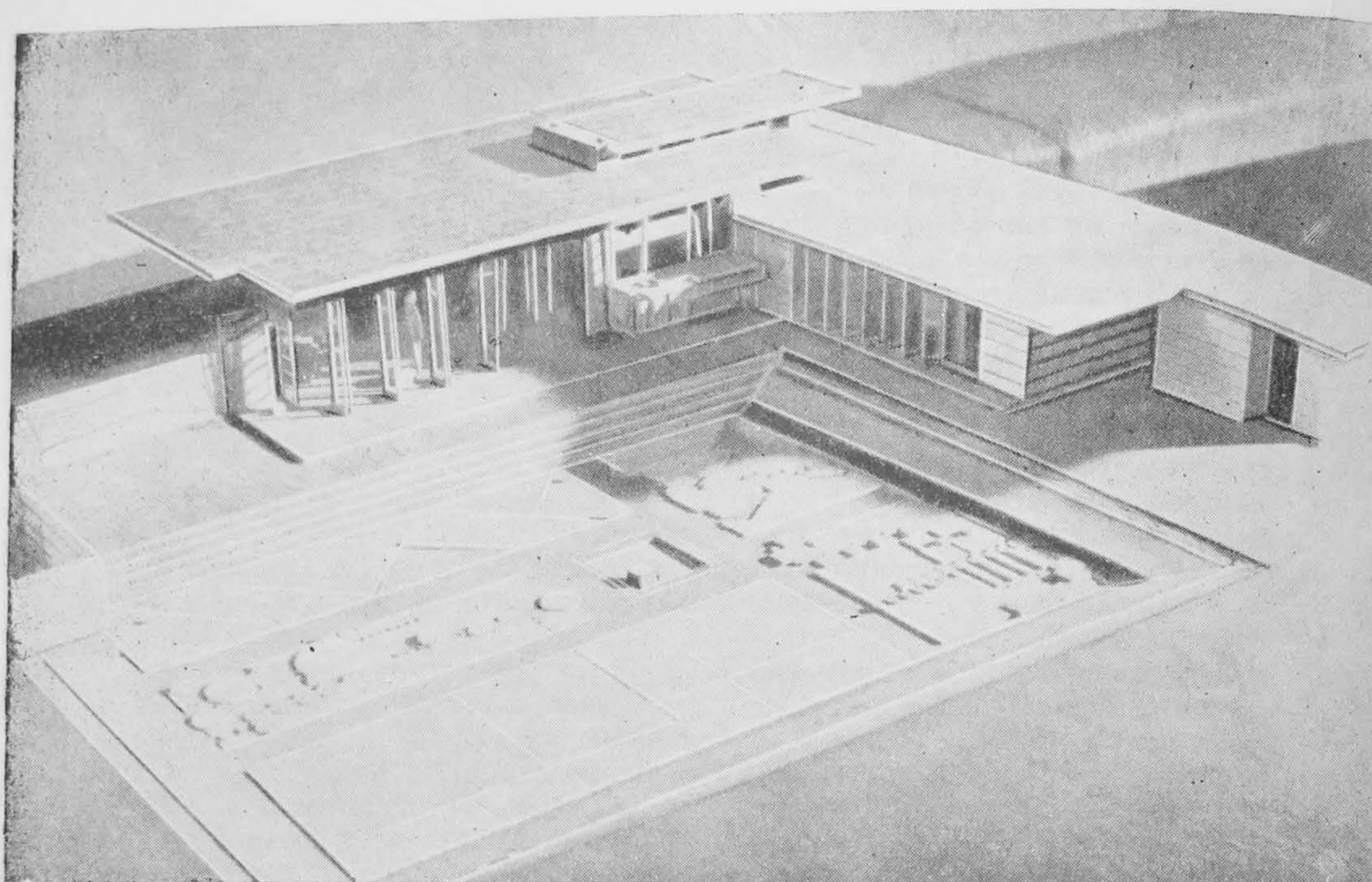


Рис. 53. Первый дом Г. Джэкобса. Близ Мадисона, штат Висконсин, 1937. Макет

Пропорции и очертания органичного дома должны быть такими, какие тщетно пытаются внедрить в продукты промышленного производства, достигая этого лишь поверхностно. Но это достигается в достаточной степени для того, чтобы дом, автомобиль, кухня и ванная гармонировали друг с другом. Мебель также должна отразить это новое чувство единства и гармонии. Эту форму называют «обтекаемой» или просто современной.

За вычетом пока еще не осуществлявшейся тройной ванной я описал здесь конкретный дом — дом Герберта Джэкобса, построенный в Мадисоне, штат Висконсин. Он был построен по подрядному договору за 5 500 долларов[1].

То, что я хочу выразить словами, может сказать только сам дом. Но, наверное, сказано было уже достаточно для того, чтобы дать понятие об идеях, которые дают нам архитектуру, порожденную конкретными

[1] Включая гонорар архитектора в размере 450 долларов.

условиями, и наверное, во всех отношениях самую великую архитектуру, которая существовала когда-либо.

Я мог бы продолжать, приводя многие примеры из разнообразнейших областей нашей американской практики и показывая, как новые достижения в архитектуре ведут из хаоса к порядку. Я мог бы показать, как у нас развиваются новая строительная техника, а также новая инте-

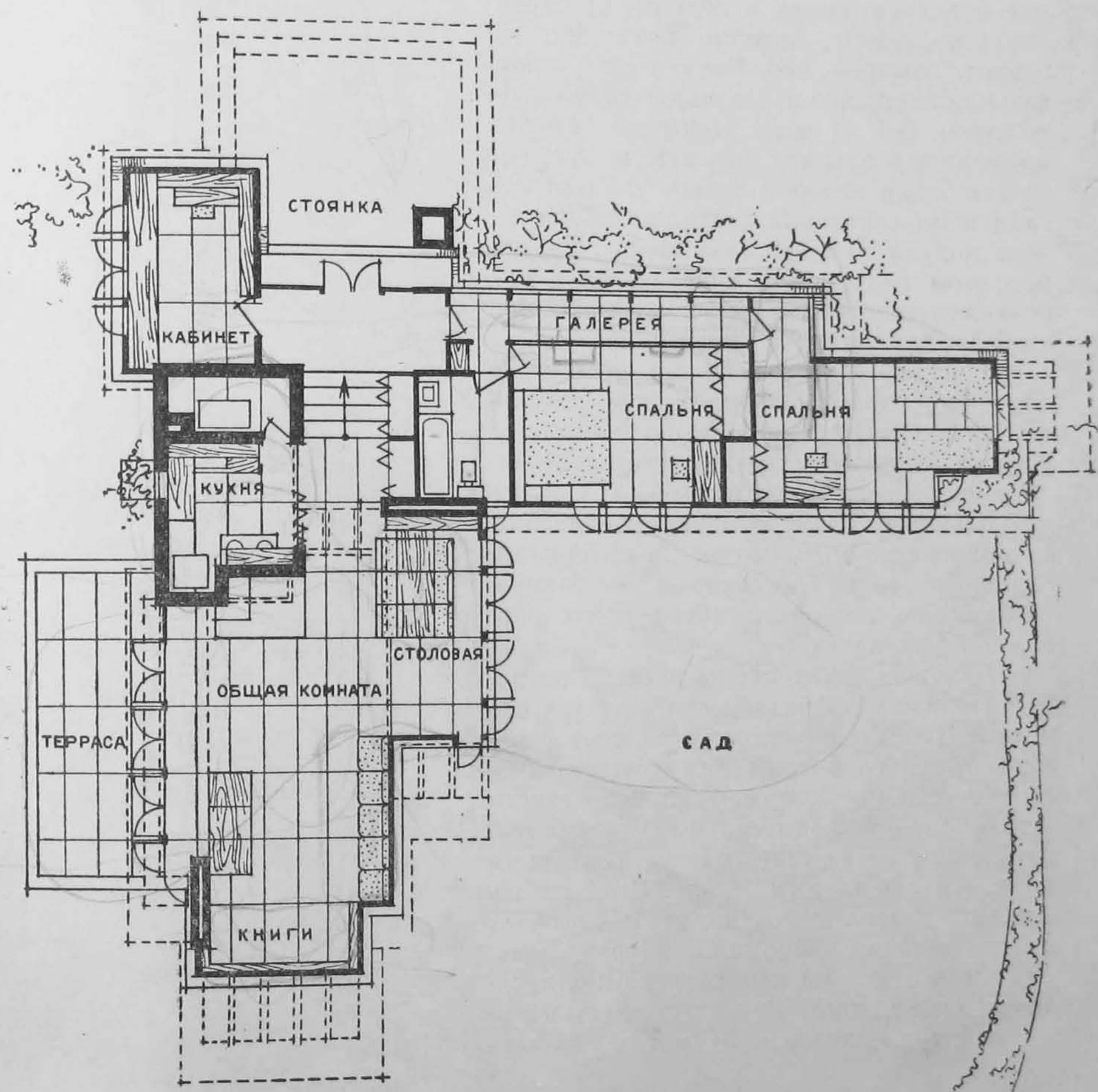


Рис 54. Дом Джэкобса. План

гральность в архитектурном проектировании, которая действительно дает строителю и заказчику возможность воспользоваться преимуществами, предоставляемыми индустриализацией строительства и заводским производством. Мы развиваем такие конструктивные и объемно-пространственные схемы, которые позволяют избежать обычной неразберихи на строительной площадке и использовать стандартизацию без ее отрицательных сторон, применять в зданиях простую модульную систему, при которой здание по горизонтали и по вертикали составляется на основе модуля так, как ткут ковры. То, что при этом получается, удовлетворяет требованиям эстетики в такой же мере, как требованиям науки и экономики.

Я надеюсь, было сказано достаточно для того, чтобы показать, что органичная архитектура уже достигла значительного развития, что стандартизация не является препятствием для свободы и индивидуальности. Стандартизация не является препятствием, несмотря на интернациональный стиль, «постоянные колебания», спекуляцию землей и «обеспечение жилищной площадью».

Будущее архитектуры зависит от нового понимания реальности, от другого идеала успеха, к которому следует стремиться, от более глубокого общественного сознания, от более четкой целостности человека, которая могла бы способствовать целостности всего народа, живущего на своей собственной земле. Это, в свою очередь, позволит осуществить свободу вместо ложной экономики, а труд, деньги, земля и здания перестанут быть предметом спекуляций. Это осуществит подъем культуры, которая займет место сентиментального образования, а коммерческие идеалы, выражающиеся только в стремлении к прибылям, будут отброшены. Институты, университеты и музеи будут закрыты с тем, чтобы были созданы другие, в которых молодежь приобретала бы культуру путем практической деятельности в атмосфере правды и красоты. Это научит молодежь стремиться к земле и уметь ее использовать.

Далее, существенно повсеместное осуществление органичной структуры, как основы для культуры всего народа. Такое будущее, как это, должно вырастать постепенно. В конечном счете, необходим отказ от ультрагородской жизни. Должен быть осуществлен новый тип города. Будет органичная структура государственного устройства, органичная структура общества и органичная структура экономики и того и другого.

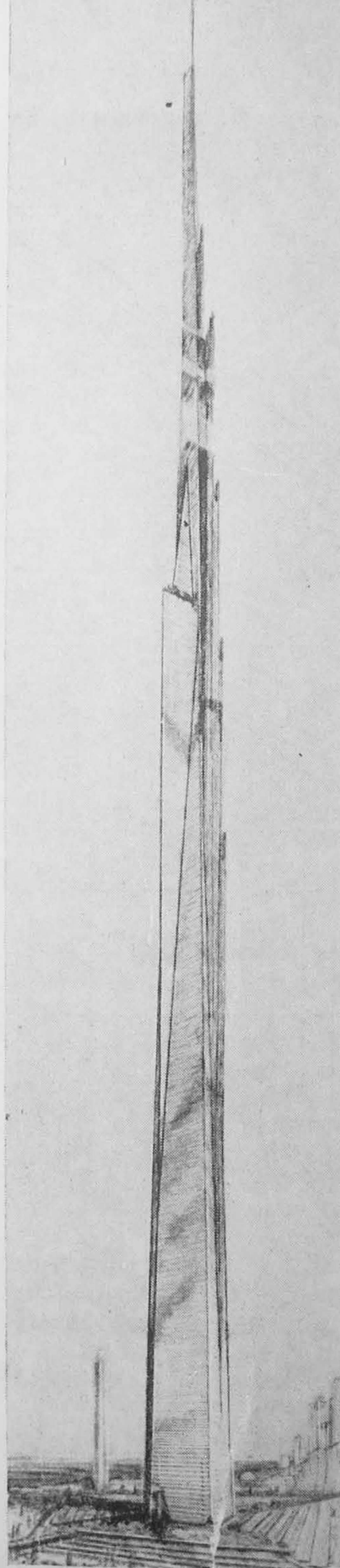


Рис. 55. Проект небоскреба «Иллинойс» для Чикаго (528 этажей, высота 1 609 *м*), 1956 г

Словарь органичной архитектуры

Органичная (или внутренне присущая) архитектура — это свободная архитектура идеальной демократии. В обоснование и в объяснение того, что я построил и написал по этому предмету, я прилагаю здесь словарь из девяти слов, который необходим во всем мире сегодня.

Слова

1. **Природа**. Среди повсеместно применяемых слов это слово — первое среди тех, которыми злоупотребляют и которые требуют корректировки.

2. **Органичное**. Слово «органичное» обычно используется без его понимания или в ограниченном значении.

3. **Форма следует функции**. Слишком много глупых стилистических конструкций воздвигнуто на основе этого изречения.

4. **Романтика**. В употреблении этого слова происходит повсеместное изменение, — изменение, которое было вызвано к жизни самой органичной архитектурой.

5. **Традиция**. На этом слове путаются все эклектики, особенно занимающиеся теорией и критикой.

6. **Орнамент**[1]. Благодать или гибель архитектуры; в течение последних 500 лет был «аппликацией».

7. **Дух**. Это слово толкуют по-разному или вовсе ниспровергают представители так называемого международного стиля или моды, учрежденной экспертами.

[1] Ornament может иметь значения «орнамент» и «украшение». В данном случае это слово имеет значение, близкое к передаваемому словом «украшение»; но это — украшение, не накладываемое на предмет, а являющееся его органичной частью, не улучшение внешнего вида предмета путем воздействия на него извне, а «цвет, цветение, цветок» самого предмета.

8. **Третье измерение**. Где и почему возник этот термин. Что он теперь означает в архитектуре.

9. **Пространство**. Новый элемент, внесенный органичной архитектурой как стиль.

Определения

1. **Природа** — это значит не только то, что находится «снаружи», — облака, деревья, непогода, растения и животные, но имеет к их природе такое же отношение, как к природе материалов или «природе» плана, или ощущения, или инструмента. Человек, или что-либо, касающееся его *изнутри*. Внутренняя природа с большим П. Внутренне присущий ПРИНЦИП.

2. Слово **органичное** в архитектуре не означает «принадлежащее к животному или растительному миру». Оно относится к *сущему*, к *целостности*, поэтому, наверное, лучше было бы употреблять слова «интегральное» или «внутренне присущее». В том виде, в каком оно первоначально употреблялось в архитектуре, слово «органичное» означает: часть относится к целому, как целое к части. Таким образом, сущее, как интегральное бытие есть то, что в действительности означает слово «органичное». **Внутренне присущее**.

3. **Форма следует функции**. Этим изречением очень злоупотребляют. Естественно, форма это делает. Но только на низшем уровне, и этот термин полезен только как указание платформы для развития архитектурной формы. Функция относится к архитектурной форме так же, как скелет к человеческим формам в их окончательном виде, а грамматика — к форме поэзии. Гремящие кости — это не архитектура. Меньше — значит больше там, где больше — значит хуже.

Форма действительно предопределяется функцией, но превосходит ее, поскольку художественное воображение может ее сопровождать без ущерба для нее. Изречение «форма следует функции» потеряло свой смысл и стало избитой фразой. Это изречение приобретает смысл только если мы говорим или пишем: «форма и функция едины», но оно стало паролем, оправдывающим выхолощенность.

4. **Романтика**, как и слово **красота**, относится к качеству. Реакционное употребление этого благородного, но сентиментализированного термина критиками, теоретиками и вообще всеми, кто пишет, запутало его смысл. Органичная архитектура видит в реальной действительности подлинную романтику человеческого творчества или смотрит на существенно романтическое как на творчески выраженную действительность. Таким образом, романтика — это новая реальность. Творчество этого требует. Бригадная работа не может ее дать. Комиссия может только получить ее как дар от вдохновенного индивидуума.

В царстве органичной архитектуры человеческое творческое воображение должно перевести жесткий язык структуры в приемлемое с человеческой точки зрения выражение формы, но не изобретать безжизненные фасады или греметь костями конструкций. Поэзия формы так же необходима большой архитектуре, как листва дереву, цветы растению и мускулы телу.

То, что сентиментальность подчинила себе эту человеческую необходимость, а теперь повсюду злоупотребляют отрицанием, — это еще не является основанием для того, чтобы злоупотребление вещью принимать за самую вещь.

5. **Традиция** может подразумевать собою много разных традиций, точно так же, как **правда** может означать много разных правд. Когда мы в органичной архитектуре говорим о правде, то имеем в виду родовой принцип. Род «птица» может улететь в виде стай бесконечно отличающихся в своем почти не поддающемся воображению разнообразии птиц, но все они являются только производными. Равным образом, говоря о традиции, мы употребляем это слово также как родовой термин. Стаи традиций могут в не поддающемся воображению многообразии вылетать из родовой традиции. Вероятно, ни одна из них не обладает творческой способностью, потому что все они — только производны. Подражая подражанию разрушают первоначальную традицию.

Правда божественна в архитектуре.

6. **Орнамент**. Будучи интегральным элементом архитектуры, орнамент для архитектуры является тем, чем цветение дерева или другого растения является для его строения. *Из* вещи, а не *на* ней. Будучи по своей природе основанным на чувствах, орнамент, — если замысел его хорош, — является не только художеством, поэзией, но характером структуры, раскрывающим и подчеркивающим ее. Если замысел его плох, архитектура орнаментом разрушается.

7. **Дух**. Что такое дух? На языке органичной архитектуры «духовное» ни в коем случае не означает что-то нисходящее на предмет свыше в виде некоего просветления, но существует в самом предмете, как сама его жизнь. Дух вырастает изнутри наружу. Дух не нисходит свыше, а потому его не следует подвешивать к небу или устанавливать на возвышении. В обычном языке почти каждое слово имеет два разных значения, но в органичном смысле каждый термин применяется по отношению к внутренней сущности, а не к внешнему проявлению. Такое слово, как, например, «природа», может быть употреблено для обозначения материала или физического средства для достижения цели. Или же это слово может употребляться с духовным значением. Но в этом объяснении значения терминов в органичной архитектуре духовный смысл слова имеет главное значение во всех случаях.

8. **Третье измерение**. В противоположность обычному мнению, третье измерение — это не толщина, а глубина. Термин «третье измерение» применяется в органичной архитектуре для обозначения ощущения глубины, следующей из вещи, а не накладываемой на нее. Третье измерение, глубина, существует как внутренне присущее зданию.

9. **Пространство**. Непрерывное становление; невидимый источник, из которого проистекают все ритмы, выполняющие свою роль. Свыше времени и бесконечности.

Новая реальность, применению которой в зданиях служит органичная архитектура.

Дыхание произведения искусства.

ТЕЙЛИЗИН

Содержание

Франк Ллойд Райт
БУДУЩЕЕ АРХИТЕКТУРЫ

* * *

Госстройиздат,

Москва, Третьяковский проезд, д. 1

* * *

Редактор издательства *Б. А. Бегак* Технический редактор *П. Г. Гиленсон*
Переплет художника *А. М. Азерского*

Сдано в набор 21.I 1960 г. Подписано в печать 26.VII 1960 г. Т-07386. Бумага $70 \times 92^1/_{16}$.
9,375 бум. л. — 18,13 печ. л. + 17 вклеек — 2,48 печ. л. (17,6 уч.-изд. л.) Изд. № VIII-3809.
Зак. № 84. Цена 17 р. 95 к. + переплет № 5 — 1 руб. С 1.1.61 г. цена 1 р. 90 к.

Типография № 3 Госстройиздата. Москва, Куйбышевский пр., д. 6/2

Цена 18 р. 95 к.
С 1. I. 1961 г. цена 1 р. 90 к.

